

MAÎTRES ANCIENS & DU XIX^e SIÈCLE

Tableaux & Sculptures

Mardi 25 novembre 2025 - 16h

7 rond-point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris



ARTCURIAL



(Détail) Lot n°20, Jean-François de Troy, *Portrait de Marie-Anne Gaillard de la Bouexière de Gagny, de son père, de son mari Jean-Hyacinthe Hocquart, seigneur de Montfermeil, et de leur fils Jean-Hyacinthe-Emmanuel Hocquart, futur marquis de Montfermeil*

MAÎTRES ANCIENS & DU XIX^e SIÈCLE

Tableaux & Sculptures

Mardi 25 novembre 2025 - 16h

7 rond-point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris

DÉPARTEMENT MAÎTRES ANCIENS & DU XIX^e SIÈCLE



Matthieu Fournier
Vice-président,
Commissaire-priseur



Matthias Ambroselli
Spécialiste



Blanche Llaurens
Catalogueur



Margaux Amiot
Administratrice
sénior



Léa Pailler
Administratrice

ARTCURIAL DANS LE MONDE



Martin Guesnet
International senior
advisor



Miriam Krohne
Directrice Allemagne



Vinciane de Traux
Directrice Belgique



Emilie Volka
Directrice Italie



Olivier Berman
Directeur Maroc



Olga de Marzio
Directrice Monaco



Nicolas Beurret
Directeur associé
Artcurial Beurret
Bailly Widmer, Suisse



Emmanuel Bailly
Directeur associé
Artcurial Beurret
Bailly Widmer, Suisse



Markus Schöb
Directeur associé
Artcurial Beurret
Bailly Widmer, Suisse



Nadja Scribante Amstutz
Directrice Suisse
romande

MAÎTRES ANCIENS & DU XIX^e SIÈCLE

Tableaux & Sculptures

vente n°6261

EXPOSITION PUBLIQUE

Téléphone pendant l'exposition
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 26

Vendredi 21 novembre
11h-18h

Samedi 22 novembre
11h-18h

Dimanche 23 novembre
14h-18h

Lundi 24 novembre
11h-18h

Mardi 25 novembre
11h-12h

Couverture
Lot n°6 - Guido Reni
Lot n°45 - Frans Snyders

Photographe
Sylvain Rousseau

Graphiste
Romane Marliot

Les lots 4, 8, 11, 42, 90 et 93, précédés du symbole ○ sont en importation temporaire, en provenance hors CEE. L'adjudication est HT la TVA réduite à 5,5% s'applique sur l'adjudication et la commission de vente.

Les lots 76, 78, 81, 82, 83, 152 et 153 précédés du symbole ▲, conformément à la réglementation en vigueur, disposent d'un CIC et sont en libre circulation au sein de l'Union Européenne. La sortie de l'Union Européenne est interdite.

Pour les lots 23 et 111, précédés du symbole ■, l'adjudication du lot est TTC. La TVA au taux réduit de 5,5% s'applique sur l'adjudication et la commission de vente. Cette TVA est récupérable pour le professionnel français. Elle est remboursable pour un acheteur hors UE sur présentation des justificatifs d'exportation hors UE ou pour un adjudicataire professionnel justifiant d'un numéro de TVA intracommunautaire et d'un document prouvant la livraison dans l'Etat membre.

VENTE AUX ENCHÈRES

Mardi 25 novembre 2025 - 16h

Commissaire-priseur
Matthieu Fournier

Spécialistes
Matthieu Fournier
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 26
mfournier@artcurial.com

Matthias Ambroselli
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 03
mambroselli@artcurial.com

Catalogueur
Blanche Llaurens
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 53
bllaurens@artcurial.com

Informations
Léa Pailler
Tél. : +33 (0)1 42 99 16 50
lpailler@artcurial.com

Louise Lozier
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 07
llozier@artcurial.com

Experts Sculptures
Sculpture & collection
Alexandre Lacroix
Élodie Jeannest de Gyvès
Tél. : +33 (0)1 83 97 02 06
a.lacroix@sculptureetcollection.com

Vente organisée avec la collaboration du cabinet Turquin
Tél. : +33 (0)1 47 03 48 78
eric.turquin@turquin.fr

Pour les lots 10, 21, 33, 95, 99, 103, 109, 127, 147, 152 et 153, précédés du symbole ✱, l'adjudication du lot est HT. La TVA au taux réduit de 5,5% s'applique sur l'adjudication et la commission de vente. Cette TVA est récupérable pour le professionnel français. Elle est remboursable pour un acheteur hors UE sur présentation des justificatifs d'exportation hors UE ou pour un adjudicataire professionnel justifiant d'un numéro de TVA intracommunautaire et d'un document prouvant la livraison dans l'Etat membre.

Catalogue en ligne
www.artcurial.com

Comptabilité acheteurs
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 71
salesaccount@artcurial.com

Comptabilité vendeurs
Tél. : +33 (0)1 42 99 17 00
salesaccount@artcurial.com

Transport et douane
Lou Dupont
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 77
ldupont@artcurial.com

Ordres d'achat, enchères par téléphone
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 51
bids@artcurial.com

ARTCURIAL
Live Bid

Assistez en direct aux ventes aux enchères d'Artcurial et enchérissez comme si vous y étiez, c'est ce que vous offre le service Artcurial Live Bid.

Pour s'inscrire:
www.artcurial.com

Vous avez également la possibilité d'enchérir en direct pendant la vente via les plateformes Drouot Live et Invaluable.



Le lot 6 est vendu en collaboration avec la maison de vente Millon.

MILLON²⁰

INDEX

A

ACQUISTI, Luigi - 66
AGASSE, Jacques-Laurent - 116
ALGARDI dit l'ALGARDE, Alessandro - 64
ANGE, Jacques de l' - 63

B

BACHELIER, Jean-Jacques - 38
BARBAULT, Jean - 26
BARBIERI dit le GERCHIN, Francesco - 8
BARDI, Andrea - 68
BARYE, Antoine-Louis - 98, 100, 101, 102, 105, 108, 114, 115
BEERT, Osias - 50
BELLE, Alexis Simon - 19
BÉRAUD, Jean - 150
BETTINI, Giovanni Antonio (attr. à) - 10
BIDAULD, Jean-Joseph-Xavier - 87, 95
BLOEMAERT, Abraham - 59
BOILLY, Louis-Léopold - 74, 89
BONNAT, Léon - 144
BOSSCHAERT le Jeune, Ambrosius - 58
BOSSOLI, Carlo - 155
BOUGUEREAU, William - 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142
BRANDI, Giacinto - 13
BRESLAU, Louise Catherine - 143
BRUEGHEL, Abraham - 15
BRUEGHEL II, Jan - 46

C

CAPET, Marie-Gabrielle - 84
CARRIÈS, Jean-Joseph-Marie - 149
CHINARD, Joseph (et atelier) - 73
CIPRIANI, Pietro - 67
COEYLAS, Henry - 127
CONSTANT, Benjamin - 104
CORNEILLE dit l'Ancien, Michel - 25
COROT, Jean-Baptiste Camille - 107
CORTÈS, Edouard - 148
COUDER, Louis Charles - 111

D

DELAGRANGE, Léon-Noël - 126
DELAPIERRE, Nicolas - 27
DESCAMPS, Alexandre-Gabriel - 110
DREUX, Alfred de - 117, 119, 120, 121
DUCHESNE, Jean-Baptiste Joseph - 82
DUMONT, François - 81

E

EGMONT, Juste d' - 23

F

FAVRE, Maurice - 145
FRANCESCHI, Louis Julien - 106
FRANCKEN, Frans II (attr. à) - 46
FRATIN, Christophe - 97, 113

G

GECHTER, Jean-François-Théodore (attr. à) - 109
GELDER, Arent de - 49
GÉRARD, Marguerite - 85
GIORDANO, Luca - 14
GOENEUTTE, Norbert - 157
GREUZE, Jean-Baptiste - 42
GREVENBROECK, Charles Léopold - 28
GRIMMER, Abel - 44
GUARDI, Francesco - 3, 5
GUELDRY, Joseph Ferdinand - 158
GUÉRIN, Jean-Urbain - 83

H

HAUDEBOURT-LESCOT, Hortense - 88
HENNER, Jean-Jacques - 151
HEYRAULT, Louis Robert - 118
HUNT, Winifred - 153

I

ISABEY, Jean-Baptiste - 76, 80

J

JORDAENS, Hans III (attr. à) - 57

K

KOETS, Roelof I - 51

L

LAURENT, François-Nicolas - 92
LECOMTE, Félix (attr. à) - 65
LEFEBVRE, Jules Joseph - 128
LEROUX, Hector - 147
LESLIE, R.A, Charles Robert - 122
LOO, Charles Amédée Philippe van - 36

M

Maître des demi-figures féminines - 48
MEULENER, Pieter - 62
MIERIS le Jeune, Willem van - 56
MIGNARD, Pierre - 24
MILLET de MARCILLY, Edouard-Gustave-Louis - 103
MONNOYER, Antoine - 22
MONNOYER, Jean-Baptiste - 18
MUNNINGS P.R.A., R.W.S, Alfred James - 124

P

PAOLINI, Pietro - 4
PATEL, Pierre-Antoine - 16
PAULIN GUÉRIN, Jean-Baptiste - 93
PFEILER, Maximilian - 12
PIERRE, Jean-Baptiste Marie - 30
PITTONI, Giovanni Battista - 11
POINT, Armand - 146
POKHITONOV, Ivan - 154
PRÉAULT, Auguste - 96

R

REDOUTÉ, Pierre-Joseph - 94
RENI, Guido - 6
ROBERT, Hubert - 37
ROUSSEAU, Théodore - 112

S

SAINT-AUBIN, Gabriel de - 41
SALVI dit Il SASSOFERRATO, Giovanni Battista - 7
SANTEN, Gerrit van (attr. à) - 60
SANTERRE, Jean-Baptiste - 21
SNYDERS, Frans - 45
SNYERS, Pieter - 61
SOIRON, Jean-François (attr. à) - 75
SOLIMENA, Francesco - 9

T

TISSOT, Jacques Joseph dit James - 125
TORNÉZY épouse VARILLAT, Anne Henriette Adélaïde, dit Adèle - 86
TROY, Jean-François de - 20
TRUFFOT, Emile Louis - 156
TURPIN de CRISSÉ, Lancelot-Théodore - 91

V

VALETTE-FALGORES dit PENOT, Jean - 29, 35
VANMOUR, Jean-Baptiste - 33
VERNET, Joseph - 34
VERSTRAELEN, Anthonie - 54
VESTIER, Antoine - 39
VIEN, Joseph-Marie - 32
VLEUGHEL, Nicolas - 31

W

WHISTLER, James Abbott McNeill - 123
WOUWERMAN, Philips - 55

Z

ZIEM, Félix - 99



(Détail) Lot n°86, Anne Henriette Adélaïde, dit Adèle, Tornézy, épouse Varillat, «Portrait de femme», dit Autoportrait de l'artiste à l'âge de 26 ans



1

Pays-Bas, XVI^e siècle

Portrait présumé d'Isabelle de Valois (1545–1568)

Huile sur panneau de chêne, une planche
27,5 × 20 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Berlin, Rudolph Lepke's
Kunst-auktions-haus, 31 mars 1925, n° 17
(comme Style de François Clouet) ;
Vente anonyme ; Bonn, Auktionhaus
Plückbaum, 14 juin 2009, n°1447 ;
Acquis lors de cette vente par
l'actuelle propriétaire ;
Collection particulière, Allemagne

*Presumed portrait of Isabelle de
Valois (1545-1568), oil on oak panel,
Netherlands School, 16th C.
10.82 × 7.87 in.*

7 000 - 10 000 €

Ce séduisant portrait s'inscrit dans un corpus constitué d'œuvres de formats similaires, peintes sur panneau de chêne et représentant avec soin des bijoux et des costumes très élaborés. Souvent considérés comme des « portraits de belles » se rattachant à l'école de Fontainebleau, nous pensons – de façon complémentaire et non contradictoire – qu'une

influence flamande est à relever. Les œuvres de Gillis Claessens (1536/37–1605) nous semblent avoir pu constituer une source d'inspiration. La dignité, la beauté de notre modèle et la richesse de sa parure ont traditionnellement permis de l'identifier comme la princesse Isabelle de Valois, fille du roi Henri II et épouse du roi d'Espagne Philippe II.

École probablement portugaise du XVI^e siècle

Triptyque,
Panneau central: La crucifixion;
Volet gauche: Vierge à l'Enfant
et Le Christ à Gethsémani;
Volet droit: La Mise au tombeau
et La Résurrection

Huile sur panneau
Dimensions ouvert : 30 × 51,5 cm
Dimensions fermé : 30 × 18 cm
(Fentes dans les volets)

*Triptych, Central panel:
The Crucifixion; left panel: Virgin
and Child and Christ in Gethsemane;
right panel: The Entombment and
The Resurrection, oil on panel,
Probably Portuguese School, 16th C.
Open: 11.81 × 20.27 in.
Closed: 11.81 × 7.08 in.*

15 000 - 20 000 €



Notre triptyque, clos



Francesco GUARDI

Venise, 1712-1793

Le pont du Rialto et la Riva del Vin
animés de nombreuses embarcations
et gondoles, Venise

Huile sur panneau de hêtre, une planche,
non parqueté

Un cachet de collection à la cire et une
étiquette avec le n° 189 au verso

24 × 35 cm

Provenance :

Collection de Cérice François Melchior,
marquis de Vogüé (1732-1812) ;

Par descendance à son petit-fils,
Léonce Louis Melchior, marquis de Vogüé
(1805-1877) ;

Charles-Jean-Melchior, marquis de Vogüé
(1829-1916) ;

Puis par descendance ;

Collection particulière, France

Bibliographie :

Dario Succi, *Francesco Guardi, Catalogo
Dei Dipinti E Disegni Inediti*, Milan,
2021, vol. II, p.120 et 121, n° 159

*The Rialto bridge and the Riva del Vin
animated with gondolas, Venice, oil on
beech tree panel, by F. Guardi
9.44 × 13.77 in.*

300 000 - 500 000 €



Francesco GUARDI

Venise, 1712-1793

Le pont du Rialto et la Riva del Vin
animés de nombreuses embarcations
et gondoles, Venise



Fig. 1.

Dès le XVIII^e siècle, le patrimoine et la splendeur de Venise attirent des foules toujours plus nombreuses de touristes, notamment anglais, qui souhaitent ramener des souvenirs de leur Grand Tour. La peinture de *vedute* devient alors un genre à part entière.

Le célèbre pont du Rialto, seul point de passage entre l'Est (Sestieri de San Polo) et l'Ouest (quartier de San Marco) est un sujet de prédilection de Francesco Guardi. Il l'a représenté une cinquantaine de fois sous divers angles. Concernant le point de vue choisi pour notre composition, Morassi en répertorie huit versions¹ et Succi en ajoute trois autres dans son catalogue

des inédits, dont la nôtre [op. cit.]. Parmi elles, citons celle du musée du Louvre, datée vers 1780 (R-F 1961-44, fig. 1)². De part et d'autre du pont au centre, la Riva del Vin est à gauche et la Riva del Ferro sur l'autre rive du Grand Canal. Sur ce même côté droit, on découvre une partie ombragée de la façade du palais Dolfin-Manin. À l'arrière-plan, on aperçoit le palais des Camerlenghi et le Fondaco dei Tedeschi.

L'eau du Grand Canal est calme, juste entrecoupée de vaguelettes. Toute la virtuosité de Francesco Guardi est concentrée ici, par sa touche vibrante, son jeu d'ombres et de lumières et de taches colorées qui réinventent la vue de ce site,

le plus usité qui soit. Canaletto le cadre d'une position plus éloignée. L'énergie frénétique caractéristique des œuvres tardives de Guardi se perçoit dans la dynamique donnée par le mouvement des diverses embarcations, où la diagonale ascendante des bâches au-dessus des barques rejoint les quatre auvents bleus des balcons qui les surplombent. Les silhouettes des gondoliers reflètent la vie active de la cité des doges. Le pont du Rialto présente une indéniable légèreté tandis que, juste derrière lui, un rayon de soleil perce un nuage et se reflète sur les façades blanches de pierre d'Istrie.

Nous remercions Charles Beddington de nous avoir confirmé l'attribution à Francesco Guardi par un examen de visu le 19 septembre 2025. Il a attiré notre attention sur le fait que ce panneau est l'un des plus grands formats sur bois peints par l'artiste.

1. Antonio Morassi, *Guardi, L'Opera Completa Di Antonio E Francesco Guardi*, Alfieri, 1973, p. 407 à 410.
2. Stéphane Loire, *Peintures italiennes du XVIII^e siècle du musée du Louvre*, Musée du Louvre, département des Peintures, Paris, 2017, p.161-163.



Pietro PAOLINI

Lucques, 1603-1681

Portrait de Tiberio Fiorilli en Scaramouche

Huile sur toile
47,5 × 40,5 cm
(Restaurations)

Bibliographie :

Nikita de Vernejoul, « Paolini e i ritratti - Ritratti piu che allegorie », Paola Betti et Gianni Papi (dir.), Paolo Guidotti, *Pietro Sogismondi e Pietro Paolini. Tre pittori lucchesi nella Roma di Caravaggio*, actes du colloque, Lucques, 18 octobre 2019, Lucques, 2020, p. 151-152, fig. 11
Nikita de Vernejoul, *Pietro Paolini 1603-1681*, Paris, 2024, n° P.60

Portrait of Tiberio Fiorilli as Scaramouche, oil on canvas, by P. Paolini
18.70 × 15.94 in.

25 000 - 35 000 €



Fig. 1.



Fig. 2.

Le comique napolitain Tiberio Fiorilli (1608–1694) est un célèbre acteur de la commedia dell'arte qui rencontra un immense succès pour ses interprétations du rôle de Scaramouche, allant même jusqu'à modifier le poncif du rôle, substituant l'épée à la guitare, abandonnant le masque et adoptant un costume entièrement noir. Chantant, jouant de la musique et dansant, il était un comédien complet comme l'atteste Angelo Costantini, également comédien : « [...] la nature l'avait doué d'un talent merveilleux, qui était de figurer, par les postures de son corps et par les grimaces de son visage, tout ce qu'il voulait »¹. Son succès fut international et il n'est plus besoin de s'interroger sur l'opportunité de

l'acquisition d'un magnifique tableau de Pietro Paolini² le représentant, entouré de deux personnages (fig. 1), par le château de Versailles dès lors que l'on apprend sa célébrité à la cour de France. Arrivé à Paris en 1640, il se produisit vite auprès de Louis XIII qui l'avait appelé et fut applaudi par les grands du royaume, le dauphin en tête. Considéré comme le maître de Molière, il fit souche à Paris puisque trois de ses enfants y furent baptisés et son succès dura longtemps au regard de la date 1657 apposée sur l'estampe attribuée à Jean Lepautre³.

Notre œuvre constitue probablement un bozzetto pour le tableau à trois figures mentionné par Nikita de Vernejoul dans son catalogue (fig. 2) qui formait

probablement une paire avec le tableau de Versailles. La tête est légèrement plus penchée à gauche, la facture est plus brusque, efficace et radicale. L'artiste, qui représente bien le strabisme du personnage, semble avoir cependant atténué son côté grimaçant. Malgré des restaurations visibles, notre tête d'expression nous séduit par son originalité et sa force expressive qui nous plonge dans un monde trop rarement représenté, celui du théâtre et de la comédie. Lucques et la Toscane étant sur la route entre Naples et Paris, le comédien et le peintre purent se rencontrer à de nombreuses occasions, certainement dans la seconde partie des années 1620. Paolini qui affectionnait les

expressions exacerbées, les univers étranges marqués d'un fort clair-obscur et les discours complexes « à tiroir » a dû pleinement s'épanouir en portraiturant une personnalité aussi riche que le comédien Fiorilli.

1. Angelo Costantini, *La vie de Scaramouche par Mezetin*, Paris, 1876, chap. XXVIII, p.82

2. Pietro Paolini, *Portrait de Fiorilli en Scaramouche avec une vieille femme et un enfant*, huile sur toile, 92,5 × 121 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, acquis en 2017 auprès de la galerie Michel Descours
3. Vernejoul, 2024, *op.cit.*, fig. 44, p. 127.



Francesco GUARDI

Venise, 1712-1793

La place Saint-Marc animée de personnages, Venise

Huile sur panneau de résineux,
une planche
21,5 × 33 cm

Provenance :

Collection de Monsieur Jacques B., Paris ;
Puis par descendance ;
Collection particulière, Paris

*The piazza San Marco with figures,
Venice, oil on panel, by F. Guardi
8.46 × 12.99 in.*

100 000 - 150 000 €

La piazza San Marco, seule place de Venise¹, est ici représentée depuis son extrémité ouest offrant un point de vue idéal sur la basilique, le campanile et les Procuratie Vecchie, bureaux de l'administration de la République. Cette vue inspira plusieurs peintres vénitiens actifs au Settecento qui réalisèrent ce panorama librement ou sur commande et participèrent à en faire l'un des lieux les plus emblématiques de la ville. Francesco Guardi fut, après Canaletto, le principal peintre de vues de Venise au XVIII^e siècle. S'il réalise ses premières œuvres en association avec son frère, Gian Antonio (1699–1760) qui

reprit l'atelier paternel, il se tourne autour de 1760 vers la peinture de caprices et de *vedute* déclinant les représentations de la Sérénissime à l'envi dans l'optique de figurer tour à tour les monuments les plus célèbres de la ville. S'inscrivant très nettement dans le sillage de Canaletto, dont il réalise des copies des œuvres peintes et gravées, et de Michele Marieschi, Francesco Guardi développe rapidement un style propre, grâce à une touche plus enlevée et libre, qui le distingue de ses rivaux. Peut-être Giovanni Battista Tiepolo, qui épouse sa sœur Cecilia en 1719, a-t-il exercé une influence sur la manière dont Francesco Guardi traite les

personnages avec vigueur et sur le choix de sa palette colorée. Guardi rend avec précision l'atmosphère vibrante de la lumière vénitienne à l'aide de coups de pinceau rapides et de tons bleutés et argentés. Vers la fin de sa carrière, Guardi accorde plus d'attention à l'atmosphère de la scène qu'à la capture de ses détails.

Bien que de format modeste, notre panneau est minutieusement composé : ainsi, l'ombre placée en diagonale renforce l'idée de profondeur, comme les bâtiments de part et d'autre menant vers la basilique. Contrairement à une autre version de la Piazza San Marco conservée à la National Gallery de Londres (inv. n° NG210), notre panneau offre la présence plus discrète de personnages qui, représentés de dos, semblent nous accompagner vers les monuments. Certains constituent des motifs récurrents comme, au centre vers la gauche, l'homme tenant par la main un jeune garçon ou, à droite, le couple vêtu d'un manteau noir qui converse avec un homme portant un habit jaune ou encore les tentes blanches dressées près du campanile. Tous ces éléments figurent sur une reprise autographe de Francesco Guardi également

conservée à la National Gallery de Londres (inv. n° NG2525, fig. 1).

En devenant peintre vedutiste, Guardi espérait attirer une clientèle semblable à celle qui avait fait la renommée internationale de Canaletto. Notre tableau s'inscrit ainsi dans le florissant marché des paysages urbains vénitiens des années 1770 destinés aussi bien à la communauté de voyageurs étrangers qu'aux collectionneurs locaux. Plusieurs versions de cette vue de la place Saint-Marc, de format plus important, témoignent du succès de cette composition².

Nous remercions Monsieur Charles Beddington de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de cette œuvre. Un certificat en date du 30 janvier 2025 pourra être remis à l'acquéreur.



Fig. 1.

1. La hiérarchie compte à Venise : une seule place mais de nombreux *campi* agrémentent la cité.

2. Dario Succi, *Francesco Guardi : Catalogo dei Dipinti e Disegni Inediti*, Segrate, 2021, p. 17-13, n° 94 (sur toile) et p. 66-74, n° 85-7, 89-90, 92-4 et 96-7 (sur panneau).



Guido RENI

Bologne, 1575-1642

David et Goliath

Toile
227 × 145,5 cm

Dans un cadre en chêne mouluré et doré,
travail français vers 1800

Provenance :

Acquis directement de l'artiste
à Bologne par Francesco I d'Este,
duc de Modène et de Reggio (1610-1658),
par l'intermédiaire de Cornelio
Malvasia, en janvier 1633 ;
Collection du prince Eugène de Savoie
(1663-1736), dans sa résidence du
Belvédère Supérieur à Vienne, répertorié
dans l'inventaire de cette collection en
1736 (la collection est ensuite achetée
en bloc par Charles-Emmanuel III de
Savoie en 1741 et transférée à Turin) ;
Collection de Charles-Emmanuel III
(1701-1773), duc de Savoie et prince
de Piémont, au Palazzo Reale à Turin,
cité par Cochin en 1758 ;
Rapporté d'Italie par le général
Pierre-Antoine Dupont de l'Étang
(1765-1840), nommé « ministre
extraordinaire provisoire du
gouvernement français en Piémont »
de juin à la mi-août 1800 ;
Collection du général Pierre-Antoine,
comte Dupont de l'Étang, probablement
placé dans l'hôtel de Beauvau à Paris
jusqu'en 1859, date de la vente
de l'hôtel de Beauvau ;
Puis conservé par la famille
de ce dernier jusqu'à ce jour ;
Collection particulière, France

Bibliographie :

Charles-Nicolas Cochin, *Voyage
d'Italie, ou Recueil de Notes Sur les
Ouvrages de Peinture & de Sculpture,
qu'on voit dans les principales villes
d'Italie*, Paris, 1758, vol. I, p. 9 :
« Un David du Guide, fort beau ».
Jérôme de Lalande, *Voyage d'un François
en Italie, fait dans les années 1765
& 1766*, Vol. I, Paris, 1769, p. 97 :
« Un David du Guide, semblable à celui
que possède le roi de France ».
Il faudrait les comparer ensemble pour
juger lequel est le plus beau ».
Adolfo Venturi, *La R. Galleria Estense
in Modena*, Modène, 1882, p. 185.
Stephen Pepper, *Guido Reni. A complete
catalogue of his works with an
introductory text*, Oxford, 1984, p. 217,
mentionné dans le n° 19 B (tableau perdu).
Sous la direction de Corentin Dury,
Dans l'atelier de Guido Reni, cat. exp.,
Orléans, Musée des Beaux-Arts d'Orléans,
2024-2025, p. 148 et 162 (tableau perdu).

David and Goliath, canvas, by G. Reni
89 1/2 × 57 1/4 in.

2 000 000 - 4 000 000 €

Ce lot est muni de son
certificat de bien culturel en date
du 15 juillet 2025.

Ce lot est vendu en collaboration
avec la maison de vente Millon.

MILLON
1972



Guido RENI

Bologne, 1575-1642

David et Goliath



Fig. 1. Guido Reni, *David et Goliath*, vers 1605, Paris, musée du Louvre, toile, 237 × 247,5 cm.
Droits photo: RMN.



Fig. 2. Art romain du II^e siècle après Jésus Christ, *Faune jouant de la flûte*, dit *Faune Borghese*, Rome, galerie Borghese, 133 cm, inv. CCXXVI.

Une image célèbre

Bien documentée du vivant de l'artiste, cette version de la célèbre composition de Guido Reni, dont un exemplaire est conservé au musée du Louvre (fig. 1), réapparaît enfin, après avoir été soustraite aux regards pendant près de deux cent vingt ans. Acquis directement auprès de l'artiste par Francesco d'Este, puis composant les prestigieuses collections du prince Eugène de Savoie et des ducs de Savoie et transféré à Turin au XVIII^e siècle, notre tableau est apporté en France en 1800 et n'a jamais quitté la demeure familiale des héritiers du général Pierre-Antoine Dupont de l'Étang jusqu'à aujourd'hui.

Notre tableau illustre la tension féconde entre les deux grands courants du *Seicento* italien : naturalisme caravagesque et idéal classique. Au même titre que la version du Louvre, notre toile peut être considérée comme un chef d'œuvre de la peinture italienne, un jalon essentiel dans la naissance du classicisme et du baroque.

Avec cette œuvre, Guido Reni rebat les cartes de la scène picturale romaine, vers 1605-1606. Le maniérisme tardif des élèves de Girolamo Muziano et du cavalier d'Arpin est alors encore la norme, même si deux courants réalistes s'imposent alors comme l'avant-garde. Les bolonais Annibale et Agostino Carrache viennent de décorer à fresque la voûte du palais Farnèse, réinventant l'iconographie des sujets mythologiques dans un sens lumineux et équilibré, inspirée par divers grands exemples de la Renaissance. Caravage a quant à lui peint les tableaux de la chapelle Contarelli entre 1599 et 1602, et achève entre 1601 et 1604 les deux grands formats de la chapelle Cesari à Santa Maria del Popolo. À trois reprises, il traite ce sujet du David avec la tête de Goliath, et à la date de celui peint par Guido Reni, Caravage réalise la version conservée à la Galerie Borghèse, dans laquelle il se représente dans la tête coupée du philistin.

Le *David* marque une étape clé dans l'évolution stylistique de Guido Reni. Il appartient à la très brève phase stylistique où il assimile les nouveautés des œuvres du Caravage, et dont témoignent *La Crucifixion de saint Pierre* (Rome, pinacothèque vaticane, 1604-1605) et les *Apôtres Pierre et Paul* (Milan, pinacothèque de Brera, 1605-1606). Par ses traits délicats et son élégance presque androgyne, il est représenté dans une posture recueillie, loin de tout triomphalisme. C'est l'une des premières fois que le héros biblique est montré au repos, en grandeur naturelle, et non au combat¹, contemplant la tête de sa victime. Le contraste entre son regard pensif et la tête ensanglantée de Goliath souligne l'ambiguïté du héros, oscillant entre douceur et violence. L'artiste s'est inspiré pour l'attitude de l'adolescent de plusieurs sculptures antiques (fig. 2)² et de gravures de la Renaissance et aurait fait poser le « cavalier Bellini »³. Si l'on en croit les écrits de Malvasia,

il aurait pris pour modèle le visage singulier de l'épicière Righettone Speziale pour représenter la tête de Goliath.

C'est une démarche véritablement caravagesque que d'aller chercher ses modèles dans son entourage ou dans la rue. L'influence de ce courant transparaît dans le réalisme cru de la tête coupée, l'attention portée à la matière, et le clair-obscur dramatique qui détache la figure du fond sombre et l'absence de paysage ou de ciel. L'élégant bérêt de feutre rouge à plume appartient aussi au répertoire des scènes de genre caravagesque⁴. Toutefois, Reni se distingue de Caravage par une volonté d'idéalisme et d'harmonie. Là où le peintre lombard privilégie l'intensité dramatique, le caractère sombre et introspectif, les figures populaires et une lumière contrastée, Reni cherche une beauté apollinienne, une composition équilibrée et une lumière diffuse qui caresse les formes.

Queste perfette idee, che vogliono mi siano rivelate da una sognata visione beatifica, non le palasano a chi che sia, e non le scuoprano ad ogn' altro le belle teste delle statue antiche, studiandovi sopra, come per otto anni continui ho fatto io, per ogni veduta, fortificandomi nella loro stupenda armonia, ch'è quella sola, che fa questi miracoli ?

« D'aucuns disent que l'*idea perfetta* me fut révélée au cours d'une vision. Mais comment se fait-il que de telles visions ne viennent qu'à ceux qui étudient les belles figures des statues antiques, comme je l'ai fait pendant huit années consécutives sous tous les angles, fortifiant ainsi mon âme dans leur incroyable harmonie, ce qui est la seule manière pour que s'opèrent de tels miracles ? »

Par cette formule confiée à Malvasia après son retour à Bologne, Guido Reni se proclame héritier de la beauté idéale définie par l'Antiquité gréco-romaine et renouvelée par

la Renaissance⁵. Cette filiation classique avec Michel-Ange et Raphaël se manifeste dans le traitement résolument sculptural de la figure, dont la pose est juste rompue par le croisement des jambes, le pied gauche sur sa pointe, comme l'esquisse d'un pas de danse. Le classicisme bolonais s'inscrit dans le sillage des principes énoncés par l'Académie des Carrache à la fin du XVI^e siècle afin d'ennobler les sujets religieux ou historiques par une retenue formelle et une élévation morale, mais n'oubliant jamais un contact avec le réel.

Très vite, le *David et Goliath* devient célèbre et fait l'objet de commentaires : le poète Giambattista Marino lui dédie par exemple un passage de sa *Galleria* en 1619. L'œuvre inspire d'autres artistes, qu'ils soient d'obédience caravagesque ou classicisante. Parmi eux, citons la composition d'Artemisia Gentileschi datée du début des années 1610 (en dépôt au Musée des Beaux-Arts d'Anvers,

fig. 3)⁶ ainsi que les œuvres de Valentin de Boulogne (Madrid, museo Thyssen-Bornemisza), Giovanni Antonio Galli dit le Spadarino vers 1640–1650 (Bergame, Accademia Carrara) ou encore le tableau anonyme de la collection Motaïs de Narbonne⁷. La plupart d'entre eux amplifient le contraste lumineux et empruntent des motifs à la composition d'origine de Reni. Citons également les *David* d'Elisabetta Sirani (collection particulière), de Giovanni Battista Caracciolo (Galerie Borghese) et de Niccolò Tornioli (collection particulière)⁸.

La fortune du *David* s'est prolongée jusqu'au XVIII^e siècle⁹. Citons par exemple l'interprétation qu'en a donnée Jean-Jacques Lagrenée (Caen, musée des Beaux-Arts) en 1781.



Fig. 3. Artemisia Gentileschi, *David et Goliath*, vers 1610, Collection particulière, en dépôt au Musée des Beaux-Arts d'Anvers, toile, 126,9 × 101,4 cm. Photographie libre de droits.

Guido RENI

Bologne, 1575-1642

David et Goliath



Fig. 4. Collaborateur de Guido Reni (Simone Cantarini ?), *David contemplant la tête de Goliath*, vers 1620, Collection particulière, toile, 218 x 143 cm. Droits photo: Sotheby's.

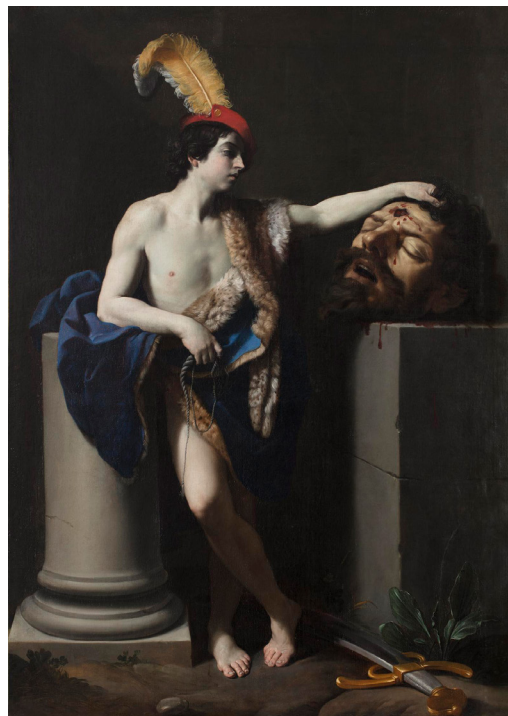


Fig. 5. Guido Reni, *David contemplant la tête de Goliath*, 1600-1624, Orléans, musée des Beaux-Arts, 228 x 163 cm. Photographie libre de droits.

Les différentes versions

Si notre composition et celle du Louvre sont presque identiques, elles diffèrent par quelques détails ponctuels. Dans la version du Louvre¹⁰, l'extrémité de la lanière de la fronde se détache sur la cuisse du héros. Dans la nôtre, elle se perd derrière lui. La hampe de la fronde en forme de V est posée sur le pagne bleu sur le tableau parisien tandis que dans notre tableau, elle présente un mouvement en «U» et passe sur la cuisse, preuve d'une réinterprétation très subtile. La trainée de sang sous la tête de Goliath est elle aussi différente. Séparée en deux épanchements dans le tableau parisien, l'un assez court sur la paroi du support et l'autre sous la barbe, on ne distingue qu'une seule coulée verticale en deux grosses gouttes sur le nôtre.

La chevelure du géant est plus abondante et sa barbe plus fournie dans le tableau du Louvre. Les éclats de sang au niveau de l'impact du projectile sur le front diffèrent et l'on note de petits changements dans le placement des mèches de la coiffure de David, laquelle a sur notre toile plus de volume et un accroche-cœur. De minuscules variantes concernent tant le positionnement des taches de la fourrure que la façon dont l'extrémité de celle-ci tombe sur le pagne bleu. Les plumes, le béret, la position des pieds, l'épée et la partie droite avec la colonne et son drapé sont similaires. Signalons que la pierre au sol est coupée par le bord inférieur dans le tableau du Louvre mais est entièrement visible dans notre version. Ce détail narratif est essentiel puisqu'il s'agit du projectile qui a tué le philistin. On discerne des

brins d'herbe à la base de la colonne qui sont absents de la version du Louvre. De même, les quillons de l'épée sont entièrement visibles alors qu'ils sont coupés dans l'exemplaire du Louvre. Le nettoyage des vernis jaunissants anciens révélera un coloris plus vif : le pagne retrouvera une teinte violine différente du bleu azurite du manteau posé sur la colonne, alors que ces deux éléments sont d'une tonalité identique sur le *David* du Louvre.

La comparaison visuelle des deux œuvres et les radiographies et infra-rouges laissent penser que les deux toiles, qui présentent le même tissage à chevrons, ont peut-être été exécutées simultanément ou à une date proche. Elles diffèrent par quelques détails ponctuels qui illustrent la liberté que s'accorde

l'artiste dans la réalisation de plusieurs versions autographes. Preuve du raffinement de l'exécution de notre version, on remarque que l'artiste a utilisé du bleu de lapis-lazuli, matière très onéreuse à l'époque, dans la partie droite du pagne, de part et d'autre de la fourrure.

La réapparition de notre œuvre survient dans le sillage de deux expositions récentes qui ont redéfini le statut des répliques autographes et les pratiques de l'atelier du maître : au Städel Museum de Francfort et au musée du Prado à Madrid en 2022-2023, puis au musée des Beaux-Arts d'Orléans en 2024. La critique admet aujourd'hui comme entièrement autographes les deux versions de *l'Atalante et Hippomène* (Naples,

Museo nazionale di Capodimonte et Madrid, Museo del Prado) alors qu'auparavant on considérait que le caractère autographe de l'un n'était possible qu'au détriment de l'autre. Il en est de même pour les répliques du *Saint Sébastien* de trois-quarts, du *Saint Luc* ou de *L'Enlèvement d'Europe* pour lesquelles sont acceptés plusieurs originaux.

Corentin Dury, dans le catalogue de l'exposition du musée d'Orléans paru en 2024, classe les différentes versions du David et variantes en typologie. Aussi, la composition du Louvre détermine la typologie dite « Créquy », du nom de l'ancien propriétaire du tableau au XVII^e siècle, à laquelle appartient aussi notre toile¹¹. D'autres tableaux s'inscrivent dans cette typologie. Ainsi, une copie se trouvant autrefois dans la collection Liechtenstein

à Vienne constitue une reprise de notre tableau et non de celui du Louvre comme cela était admis jusqu'à présent¹². Par ailleurs, une réplique de notre composition, vendue par Sotheby's à Londres en 1985, puis en 2012¹³, comme une œuvre originale de la main de Reni, a été depuis rendue à un collaborateur du maître, peut-être Simone Cantarini (fig. 4). La provenance Dupont de l'Étang avait alors été donnée à tort et le tableau n'a pas d'historique plus ancien que sa découverte dans un château en Écosse¹⁴ où il était depuis les années 1900.

La typologie dite « La Vrillière » tire son nom du collectionneur qui détenait une autre version du David de Reni aujourd'hui au musée des Beaux-Arts d'Orléans (fig. 5)¹⁵. La variante la plus

significative de cette typologie dite « La Vrillière » concerne la position de la tête coupée tournée vers l'intérieur et non plus vers l'extérieur. On remarque que la partie inférieure (herbe, garde de l'épée) est en outre travaillée avec davantage de précision, tandis qu'une fissure est ajoutée à la colonne. Cette composition a donné lieu à plusieurs copies d'atelier conservées à Florence (Galerie des Offices, inv. 1890 n° 3830), Dresde (Gemäldegalerie Alte Meister, n° 332) et Osnabrück (Kulturgeschichtliches Museum, inv. JMO 1603).

Les détails évoqués ci-dessus sont exacerbés dans la toile plus tardive de Dresde, attribuée à Giovanni Francesco Gessi, où la végétation a grandi, les fissures se sont creusées et les coulures de sang sont plus abondantes. Constatons par ailleurs

que la gravure de Giacomo Piccini (fig. 6) n'est fidèle dans les détails à aucune de ces versions, sans que l'on puisse déterminer s'il s'agit d'une interprétation du graveur ou du témoignage d'un original perdu¹⁶.

Enfin, l'exposition d'Orléans nomme typologie « Volponi » une composition différente dont témoignent les tableaux d'Urbino (Galleria Nazionale delle Marche) et de Sarasota (John and Mable Ringling Museum of Art)¹⁷.

Malheureusement, seul un dessin préparatoire représentant David et Goliath, aujourd'hui conservé à Preston, Harris Museum & Art Gallery, nous est connu à ce jour (fig. 7). S'il constitue une première pensée, il ne permet pas de déterminer quelle version constitue la première formule imaginée par Reni.



Fig. 6. Giacomo Piccini, *David contemplant la tête de Goliath*, 1635-1670, burin, 23,2 x 15,6 cm. Photographie libre de droits.



Fig. 7. Guido Reni, *David contemplant la tête de Goliath*, plume et encre sur papier, vers 1620, 14,6 x 11 cm, Preston, Harris Museum & Art Gallery. Droits photo: Harris Museum, Art Gallery & Library

Guido RENI

Bologne, 1575-1642

David et Goliath

David, un héros libérateur

Dans les trois religions du Livre, le roi David est considéré comme l'idéal du monarque pieux et juste, un jeune berger de la tribu de Juda devenu roi musicien et poète, représentant le triomphe de l'intelligence sur la force brute. Il porte sur lui les peaux des bêtes sauvages, un lion et un ours, qu'il avait tuées lorsqu'il gardait les moutons dans sa jeunesse. Le judaïsme célèbre le héros libérateur du peuple juif grâce à sa victoire contre Goliath. Pour les princes et les souverains chrétiens, il préfigure la venue du Christ sur terre. Mentionné à plusieurs reprises dans le Coran, l'islam considère *Daoud* comme un prophète majeur et un roi exemplaire.

La République florentine en avait fait son emblème, incarné par la sculpture de Michel-Ange devant le Palazzo Vecchio, au côté de la *Judith décapitant Holopherne* de Donatello.

Héros libérateurs de leur peuple, David et Judith sont souvent réunis en pendants.

Certains ont émis l'hypothèse que le tableau du Louvre était mis en paire, chez son premier propriétaire Ottavio Costa, avec une Judith, elle aussi de Guido Reni, perdue et connue par une gravure.

Au XVII^e siècle, la Contre-Réforme s'approprie le récit biblique et la grandeur morale conférée à David pour en faire le porte-étendard de l'Église combattante et triomphante lui assignant une mission politique et religieuse. À travers la lutte du roi biblique contre le géant philistin, la propagande visuelle de la Contre-Réforme met en parallèle les conflits théologiques et politiques contemporains : le roi David incarne dès lors le triomphe de la foi catholique sur le protestantisme.

Les propriétaires successifs

Le premier propriétaire de ce tableau, Francesco I^{er} d'Este (1610–1658), est l'un des plus importants mécènes de son temps, protégeant artistes et écrivains. Il reconstitue la collection ducale des Este, aliénée par les Borghèse à Ferrare au moment de sa naissance, et l'enrichit de tableaux de la Renaissance, dont la plupart sont émiliens¹⁸, et par la commande d'œuvres contemporaines¹⁹. On se souvient de ses deux effigies encore conservées à la galerie de Modène : son portrait par Velásquez (fig. 8) et celui en buste en marbre du Bernin. Un de ses « rabatteurs » d'œuvres d'art, Cornelio Malvasia (1603–1664) négocie directement auprès de l'artiste l'achat du David²⁰. Celui-ci est sénateur de Bologne, général dans l'armée pontificale, conseiller militaire d'Alphonse IV d'Este puis maréchal des troupes

françaises en Italie. Reni demande 300 ducats d'argent, une somme considérable à l'époque et le cède finalement pour 275 ducats en janvier 1633²¹. Cornelio est le cousin du plus célèbre Carlo Cesare Malvasia (1616–1693), homme de plume et historien de l'art italien qui a écrit une vie de Guido Reni, artiste qu'il place à l'apogée de la peinture bolonaise. Tous deux ont bien connu l'artiste et le premier a pu donner certaines informations sur la jeunesse de Reni au second pour sa biographie.

La collection de Francesco I^{er} est en grande partie dispersée dans la première moitié du XVIII^e siècle. Cent chefs-d'œuvre de la galerie du palais ducal, aujourd'hui conservés à Dresde, sont vendus par François III d'Este en 1746 à Auguste III de Saxe.



Fig. 8. Diego Velásquez, *Portrait de Francesco d'Este*, vers 1638, Modène, Galerie Estense, toile, 68 x 51 cm. Photographie libre de droits.



Fig. 9. Jacob Van Schuppen, *Portrait d'Eugène François de Savoie-Carignan*, 1718, Amsterdam, Rijksmuseum, toile, 149 x 119 cm. Photographie libre de droits.



Fig. 10. Vue du palais du Belvédère, Vienne. Photographie libre de droits.



Fig. 11. Salomon Kleiner, *Résidences Mémorables de l'Incomparable Héros de Notre Siècle, ou Edifices et Jardins de Son Altesse Sérénissime Monseigneur Le Prince Eugène François de Savoie et de Piedmont*, Planche 5 figurant la galerie du Belvédère, 1731-1740, burin, 33 × 51 cm. Photographie libre de droits.

Le *David* de Guido Reni avait déjà quitté Modène depuis plus de quarante ans, puisqu'il avait été mis à l'abri au château de Novellara, une des dépendances de la famille d'Este, où il est signalé dans un inventaire du début du XVIII^e siècle²².

Bien que né à Paris, le prince Eugène de Savoie-Carignan (1663–1736, fig. 9) s'est illustré pour le compte

des Habsbourg d'Autriche dans les grandes batailles de son époque, notamment contre les Turcs. Célèbre dans toute l'Europe pour ses succès militaires et diplomatiques, il est aussi un grand mécène des arts, et plus particulièrement dans le domaine de l'architecture. En 1697, il fait appel à Johann Fisher von Erlach pour la construction de son palais d'hiver viennois et

sollicite von Hilderbrandt de 1714 à 1723 pour l'édification des deux palais du Belvédère (fig. 10) où il place un exceptionnel ensemble de peintures. Si l'on en retient aujourd'hui le remarquable fonds de tableaux flamands et hollandais de la Galleria Sabauda à Turin, composé d'œuvres de Van Dyck et de Brueghel, elle comportait aussi des œuvres majeures italiennes et

françaises, dont plusieurs Guido Reni. Notre tableau est inscrit dans l'inventaire du palais du Belvédère viennois de 1736 et figure sur la droite de la gravure de Salomon Kleiner en 1734 représentant le grand salon du Belvédère supérieur (fig. 11). L'accrochage le montre en compagnie de tableaux vénitiens et bolonais dont l'*Adam et Eve* de Reni (musée des beaux-Arts de Dijon).

Guido RENI

Bologne, 1575-1642

David et Goliath

L'exceptionnel ensemble d'Eugène de Savoie-Carignan est acheté par son cousin Charles-Emmanuel III (1701–1773) puis rapatrié à Turin, s'ajoutant ainsi aux collections dont il avait hérité. Dans la capitale piémontaise, il est vu et décrit par Cochin et Lalande. Lors de l'occupation du Royaume de Piémont-Sardaigne, plusieurs œuvres de la collection alors conservées au palais royal de Turin sont transférées à Paris²³ : la plus célèbre d'entre elles étant *La Femme*

hydropique de Gérard Dou, donnée par le général Bertrand Clauzel au Museum central (actuel musée du Louvre) récemment ouvert.

Le général Pierre-Antoine, comte Dupont de l'Étang (1765–1840, fig.12), est lui aussi un grand militaire. Il s'engage dans l'armée révolutionnaire et mène une carrière brillante marquée par les succès de la deuxième campagne d'Italie, dont la bataille de Marengo. Le 23 juin 1800, il reçoit le titre de ministre

extraordinaire du gouvernement français en Piémont. Le 15 août suivant, il est remplacé par le général Jean-Baptiste Jourdan et part combattre en Toscane. Il entre à Florence où il établit un gouvernement provisoire. La ville reconnaissante lui offre deux grands vases d'albâtre encore conservés dans la famille. Sous l'Empire, il dirige au sein de la Grande Armée et se bat en Europe de l'Est. Il reçoit le titre de grand aigle de la Légion d'honneur le 11 juillet 1807, année où

il achète l'hôtel de Beauvau (fig. 13) qu'il n'occupe qu'à partir de 1815. Par décret impérial, il reçoit le titre de comte au début de 1808, puis il part suivre la campagne d'Espagne, où il est battu à Bailén en juillet. En 1814, il est nommé avec un rang de ministre pendant la première Restauration. Il est élu député en 1815 et le restera jusqu'en 1830. Notre tableau est resté dans la descendance de sa fille en ligne directe jusqu'à aujourd'hui.



Fig. 12. Portrait du général Pierre-Antoine Dupont de l'Étang (collection privée)



Fig. 13. Vue de la façade jardin de l'hôtel de Beauvau, Paris. Photographie libre de droits.

Les experts et les connaisseurs du XVIII^e siècle

Si l'historien Carlo Cesare Malvasia ne cite pas le *David* dans son histoire de la peinture bolonaise, mentionnant les œuvres qu'il connaissait *de visu*, d'autres célèbres experts ont commenté notre tableau après l'avoir vu à Vienne ou à Turin.

Héritier d'une dynastie de graveurs et éditeurs d'estampes, Pierre-Jean Mariette (1694–1774) est l'un des plus grands experts du XVIII^e siècle.

L'une de ses premières tâches fut d'inventorier le fonds de gravures de la collection d'Eugène de Savoie, sur place, à Vienne en 1717–1718. Devenu conseiller artistique du prince, il a peut-être recommandé l'achat de notre toile²⁴. Dans son dictionnaire des artistes, son *Abecedario*, rédigé quelques décennies plus tard, il indique qu'il en existe deux versions autographes, une à Paris et l'autre à Vienne²⁵.

Dans les récits de leurs voyages en Italie, lorsqu'ils décrivent les collections turinoises, deux «connaisseurs» français le remarquent. Charles-Nicolas Cochin (*op. cit.* en bibliographie) le décrit simplement comme «Un David du Guide, fort beau». Savant, fêru d'astronomie, Joseph Jérôme Le Français de Lalande le signale de son voyage du Grand Tour, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années*

1765 & 1766, et publié trois ans plus tard: «Un David du Guide, semblable à celui que possède le roi de France. Il faudroit les comparer ensemble pour juger lequel est le plus beau».

Nous remercions le professeur Daniele Benati d'avoir confirmé l'attribution de cette toile à Guido Reni, sur photographie numérique, dans un courriel du 23 avril 2025.

1. Citons, par exemple, le tableau d'Orazio Gentileschi de la National Gallery of Ireland à Dublin, vers 1605-1607. Son célèbre *David contemplant la tête de Goliath* de la galerie Spada à Rome est plus tardif, vers 1615-1620.
2. Sous la direction de Corentin Dury, *Dans l'atelier de Guido Reni*, cat. exp., Orléans, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 2024-2025, p. 151-157. Signalons par exemple, le *Faune debout* d'après Praxitèle, que Reni aurait vu chez Mattei, ou encore le *Faune Borghese jouant de la flûte*, largement repris en statuaire et caractérisé par ses jambes croisées.
3. *Ibid.*, p. 156 et Lorenzo Pericolo, *Felsina Pittorice: Volume IX: Life of Guido Reni Carlo Cesare Malvasia*, Londres, Turnhout, 2019, p. 407, n° 573.
4. Les élèves de Caravage reprennent les chapeaux des deux versions de la *Diseuse de bonne aventure*. Pour une analyse de cette question pour le tableau du Louvre, voir le catalogue de l'exposition *Corps et ombres: Caravage et le caravagisme en Europe*, notice par Michel Hilaire, Montpellier, musée Fabre; Toulouse, musée des Augustins, du 23 juin au 14 octobre 2012; Los Angeles, County Museum of Art, du 11 novembre 2012 au 10 février 2013; Hartford, Wadsworth Atheneum Museum, du 8 mars au 16 juin 2013, p. 296-298.
5. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittorice vite de' pittori bolognesi*, Bologne, 1841, parte quarta, p. 22.

6. Patrizia Cavazzini, Maria Cristina Terzaghi et Pierre Curie, *Artemisia. Héroïne de l'art*, cat. exp., Paris, musée Jacquemart-André, 2025, p. 118-121.
7. Nous renvoyons au catalogue de l'exposition *De Vouet à Boucher. Au cœur de la collection Motaïs de Narbonne. Peintures françaises et italiennes des XVII^e et XVIII^e siècles*, sous la direction de Viviane Mesqui, Orléans, musée des beaux-Arts du 15 septembre au 13 janvier 2018, Toulouse, Fondation Bemberg, du 22 février au 2 juin 2019.
8. *Dans l'atelier de Guido Reni*, cat. exp., 2024-2025, *op. cit.*, p. 185, cat. 60.
9. *Ibid.*, p. 183-187. Voir également le catalogue d'exposition *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna*, sous la direction d'Erich Schleier, Francfort, 1 décembre 1988-26 février 1989.
10. Pour une synthèse sur le tableau du Louvre et la liste des copies, voir Stéphane Loire, *Musée du Louvre. Département des peintures, École italienne. XVII^e siècle. I. Bologne*, Paris, 1996, p. 267-272.
11. *Dans l'atelier de Guido Reni*, cat. exp., 2024-2025, *op. cit.*, p. 159-163.
12. *Ibid.*, p. 162.
13. Vente anonyme; Londres, Sotheby's, 4 juillet 2012, n°32.
14. *Ibid.*, p. 159-161.
15. *Ibid.*, p. 165-173.
16. *Ibid.*, p. 162-163.
17. *Ibid.*, p. 175-177.
18. Corrège, Parmesan, Andrea del Sarto, Titien, Véronèse, l'Albane, Guerchin, Salvator Rosa, Holbein ...

19. Giusto Sustermans, Jan van Gelder, Pierre Mignard, Jean Boulanger ...
20. Cf. la lettre du 20 janvier de Cornelio Malvasia au Duc, Arch. sudd. Lettera di Cornelio Malvasia al Duca Francesco I. Bologna, 20 Gennaio 1663, in Adolfo Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modène, 1882, p. 186-187: le tableau est mentionné dans une lettre du 20 janvier 1633 de Cornelio Malvasia à Francesco I d'Este, duc de Modène, indiquant que le David était toujours en vente (sous-entendu chez Reni) mais au prix élevé de 300 ducats; sa valeur a augmenté de 100 ducats, soit un tiers de son prix demandé, entre la requête pour l'acquérir du cardinal Bernardino Spada - à l'origine de la collection du palais Spada à Rome - un an et demi plus tôt et celle de Malvasia. Celui-ci indique aussi qu'une copie du tableau venait d'être commandée par le cardinal après son refus de payer le prix de l'original.
21. Le prix élevé est celui que l'artiste demande pour des œuvres entièrement de sa main, sans participation de l'atelier. C'est la même somme que Finson et Vinck exigent du duc de Mantoue pour *Judith et Holopherne* de Caravage en 1607, et 400 ducats pour la *Vierge du Rosaire* en 1607. Le duc achètera finalement la *Mort de la Vierge* de Caravage pour 280 ducats.
22. Marchese Giuseppe Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc., dal secolo XV al secolo XIX*, Modène, 1870, p. 643: «Un David, alto br. 3., largo 2. On. 6., di Guido Reni. », ce qui correspond aux dimensions de notre toile (fig.11).
23. Nicole Gotteri, «Enlèvements et restitutions des tableaux de la galerie des rois de Sardaigne (1798-1816)», dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1995, tome 153, n° 2, p. 459-481. Concernant le David de Guido Reni, voir p. 471-473.
24. *Dans l'atelier de Guido Reni*, cat. exp., 2024-2025, *op. cit.*, p. 162; la lettre de la transaction de 1719 ne mentionne pas clairement le sujet du tableau de Reni conseillé par Mariette au prince Eugène.
25. Charles Philippe de Chennevières-Pointel, Anatole de Montaiglon, *Abecedario de J. P. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, Paris, 1853-1860, p. 361: «Le jeune David debout, ayant le bras gauche appuyé sur un fust de colonne et soutenant de l'autre la teste de Goliath sur un piedestal; gravé au burin par J. Piccino, - D'après le tableau qui étoit resté à Bologne, le Guide en ayant peint deux; celui-ci est présentement à Vienne, chez le prince Eugène de Savoie. - Une autre estampe en plus grand, gravée au burin par G. Rousselet. - d'après le tableau qui est en France et qui appartenait au duc de Liancourt; il est présentement au roy, - et est sur la cheminée d'une des chambres du palais du Luxembourg. - On l'a transporté à Versailles en 1743 ».

Giovanni Battista SALVI, Il SASSOFERRATO

Sassoferrato, 1607 - Rome, 1685

Vierge à l'Enfant

Huile sur toile
98 × 74 cm

Dans un cadre a cassetta en bois doré
et à décor de faux marbre, à décor
a sgraffito, Italie centrale, première
partie du XVII^e siècle

*The Virgin and Child, oil on canvas,
by G. B. Salvi called Il Sassoferrato
38.58 × 29.13 in.*

60 000 - 80 000 €



Fig. 1.

Fils d'un peintre qui a laissé des fresques à Sassoferrato, Giovanni Battista Salvi est mentionné en 1630 à Pérouse. Sur place, il se familiarise avec les réalisations du Pérugin avant de poursuivre sa carrière à Rome où il est attesté en 1641. Son œuvre s'inscrit dans le mouvement de la Contre-Réforme qui a favorisé le culte marial. Peintre de la papauté très justement surnommé le « peintre des madones », il réalise une centaine d'œuvres de dévotion figurant la mère de Jésus. Sortie de l'ombre, la Vierge, ici, songeuse, protège l'Enfant endormi. L'importance accordée au linge blanc, mis en valeur par l'abondance des plis, annonce déjà le linceul de sa Passion.

Notre tableau reprend la composition représentant la Vierge à l'Enfant Jésus endormi, œuvre perdue de Guido Reni, autrefois à Sainte-Marie-Majeure de Rome¹. Le tableau de Reni fut gravé à plusieurs reprises notamment par Giovanni Gerardin (fig. 1),

Guillaume Varlet et Nicolo Billy. Deux autres versions autographes de Sassoferrato nous sont connues dont celle conservée à Modène, Galleria Estense (n° 8083).

À rebours des modes baroques du XVII^e siècle romain, les œuvres de Sassoferrato furent souvent confondues au cours de leur histoire avec des originaux de Raphaël et de son atelier en raison de leur pureté classicisante. D'ailleurs, Sassoferrato s'est peut-être aussi inspiré ici de la *Vierge au diadème bleu* de Giovanni Francesco Penni aujourd'hui conservée au musée du Louvre.

Nous remercions Monsieur Massimo Pulini de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de cette œuvre dans un courriel en date du 5 septembre 2025.

1. Stephen Pepper, *Guido Reni. L'Opera completa*, Novara, 1988, p. 258, n° 117



**Francesco BARBIERI,
dit le GUERCHIN**

Cento, 1591 - Bologne, 1666

La Samaritaine au puits

Huile sur toile
82,5 × 69 cm
(Restaurations)

Provenance :

Collection de Louis Guiguer, baron de
Prangins (1675-1747), fondateur de la
banque Tourton et Guiguer ;
Puis par descendance ;
Acquis auprès de l'arrière-arrière-
petit-fils du baron de Prangins en 2015
par l'actuelle collectionneuse ;
Collection particulière, Suisse

Bibliographie :

Nicholas Turner, *The painting of
Guercino, A revised and expanded
catalogue raisonné*, Rome, 2017, p. 337,
n° 80.I

*The Samaritan Woman at the Well,
oil on canvas, by F. Barbieri called
Guercino
32.48 × 27.16 in.*

300 000 - 500 000 €



Francesco BARBIERI, dit le GUERCHIN

Cento, 1591 - Bologne, 1666

La Samaritaine au puits



Fig. 1.

Trois siècles se sont écoulés depuis l'entrée de notre tableau dans la collection du banquier Louis Guiguer, très certainement à Paris, et fort probablement auprès du peintre et collectionneur Nicolas de Largillier auprès duquel le banquier suisse acquit de nombreuses toiles. La passion des collectionneurs français, le roi Louis XIV en tête, pour la peinture bolonaise du début du XVII^e siècle

est bien connue et notre toile s'intègre dans cette mouvance. Louis Guiguer, d'une famille originaire du canton de Thurgovie dans le Nord-Est de la Suisse, naît à Lyon où son père avait émigré et fait fortune dans le commerce du textile. Lui-même réalisa de nombreux investissements commerciaux, dans la Compagnie des Indes, les mines, et le textile et reste surtout célèbre pour avoir créé la banque Tourton et Guiguer

vers 1703. Son activité financière est intimement liée à celles des familles genevoises Tronchin et Thellusson et c'est naturellement dans cette région qu'il prospecte l'achat d'un fief capable d'asseoir sa position et sa fortune. Il fait édifier à Prangins une magnifique propriété qui reste encore aujourd'hui la plus belle et la plus importante de la rive suisse du Léman. Caricature d'un banquier fortuné qui profite d'une

gestion calamiteuse et déléguée par la couronne à des privés lors des moments difficiles de la guerre de succession d'Espagne (1701–1715), Louis Guiguer choisit le pinceau de Largillier¹ pour faire éclater sa réussite (fig. 1) dans cet âge d'or des fermiers généraux, banquiers et fournisseurs aux armées.

Dans son catalogue raisonné, Nicholas Turner hésite sur le statut de notre Samaritaine. Il ne l'avait probablement pas examiné de visu au moment de la publication et n'établit pas avec certitude la chronologie de notre tableau par rapport à la composition définitive connue par deux versions, l'une conservée à Detroit² et l'autre au Kimbel Art Museum de Forth Worth³ (fig. 2). Il se demande si notre toile constitue une étude, un fragment d'une troisième version complète ou juste une reprise du motif. L'examen attentif du tableau décadré permet aujourd'hui d'exclure l'idée du fragment. Les repentirs relevés par Nicholas Turner dans son catalogue raisonné nous permettent de conclure qu'il s'agit d'une étude précédant la composition finale.

Le rendu évanescent, la palette profonde et les *sfumati* utilisés sont ceux des plus belles années du peintre, autour de 1620. C'est à cette époque qu'il peint ses tableaux les plus émouvants en répondant aux appétits d'éminents collectionneurs à Rome. Le cardinal Ludovico Ludovisi, compatriote bolonais et neveu du pape Grégoire XV, qui lui commande entre autres le célèbre plafond du casino de l'Aurore n'est pas le moins célèbre. Guerchin peint ici avec cette technique si originale, marquée par des rouges cramoisis, des bleus ardoise et des carnations extrêmement nuancées, inspirée par le travail de Ludovico Carrache. Dessinateur compulsif, Guerchin a évidemment pensé longuement l'élaboration de son modèle et le dessin conservé à Munich⁴ (fig. 3) illustre les changements de positions retenus dans la composition finale.

Le sujet de la Samaritaine au puits est un thème fort de la Contre-Réforme qui traduit son ambition «expansionniste». En effet au début du premier siècle le peuple de Samarie (situé au Nord de la Judée) entretient des relations conflictuelles avec le peuple juif. L'ouverture d'esprit du Christ qui demande de l'eau à la Samaritaine – tout comme l'illustration de la générosité du bon samaritain que le Christ évoque devant les prêtres – a pour ambition de rassembler les peuples. La tension du corps de la Samaritaine entièrement tourné vers le Christ, exprime la vocation de celui-ci à rassembler les peuples et à donner à boire : « Toute personne qui boit de cette eau-ci aura encore soif » (Jean 4.13).

1. Musée national suisse, Zurich
2. Guerchin, *Le Christ et la Samaritaine*, huile sur toile, 100,5 × 137,2 cm. Detroit Institute of Art, inv. n°26.108.
3. Guerchin, *Le Christ et la Samaritaine*, huile sur toile, 97,2 × 124,8 cm. Fort Worth, Kimbell art Museum, inv. n°AP 2010.01
4. Staatliche Graphische Sammlung, Munich, n° d'inv. 424502, référencé dans Turner, 2017, n°80.II.a



Fig. 2.



Fig. 3.

Francesco SOLIMENA

Serino, 1657 - Barra, 1747

Le Christ à la colonne

Huile sur toile (Toile d'origine)
Annotée 'original del / Sn Abado : Franco / Solimena= / Ano 1696 / D. A. G. J.' sur la toile au verso
105,5 × 78,5 cm
(Restaurations)

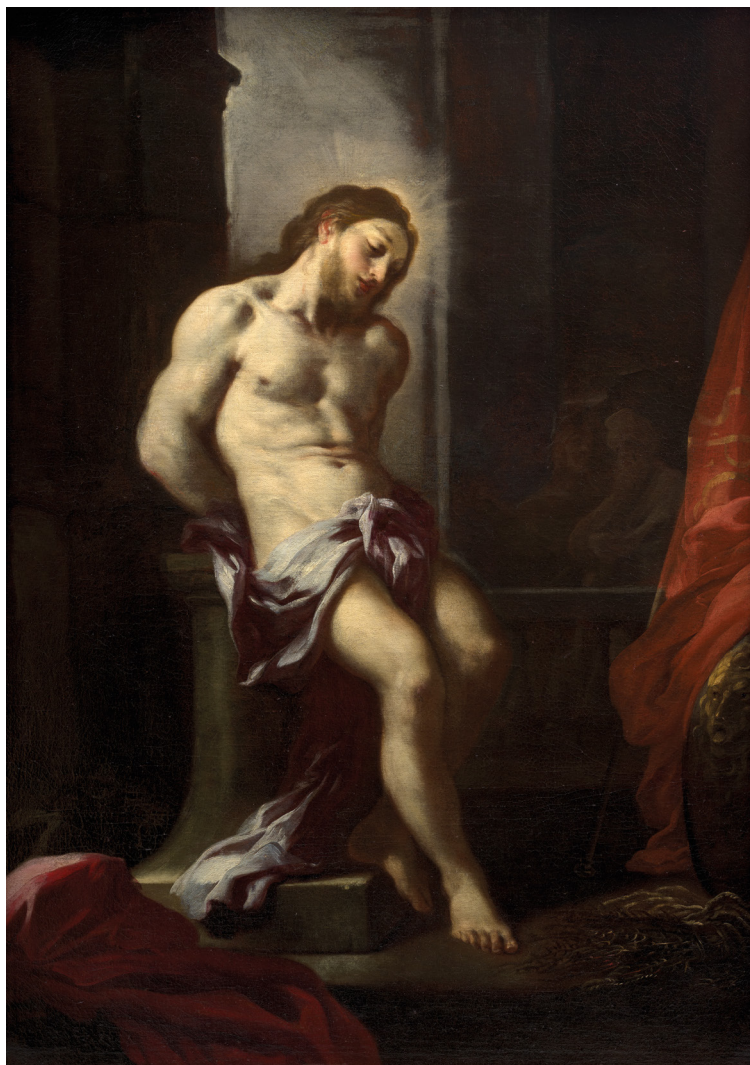
Provenance :

Vente anonyme ; Vienne, Im Kinsky,
20 juin 2023, n° 2034 ;
Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire ;
Collection particulière, île-de-France

*Christ at the column, oil on canvas,
dated, by F. Solimena
41.53 × 30.90 in.*

15 000 - 20 000 €

Nous remercions Nicola Spinosa de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de cette œuvre d'après photographies dans un courriel en date du 8 octobre 2025. Selon lui, le tableau a été réalisé après 1690 et avant 1700.





★ 10

**Attribué à
Giovanni Antonio BETTINI**

Bologne, 1700-1773

Caprice architectural
avec des ruines animées de personnages

Huile sur toile
97 × 135 cm

Provenance :

Collection Mary van der Berg, New York ;
Collection F. Mont, Londres

Bibliographie :

Giancarlo Sestieri, *Il Capriccio
architettonico in Italia nel XVII° e
XVIII° siècle*, Rome, 2015, tome 2,
ill. 9, p. 368-369 (comme Entourage
de Stefano Orlandi)

*Architectural capriccio
with animated ruins, oil on canvas,
attr. to G. A. Bettini
38.18 × 53.14 in.*

15 000 - 20 000 €

L'école bolonaise s'est faite au XVIII^e siècle une spécialité des caprices architecturaux. Outre les décors éphémères, de théâtres ou de spectacles divers, les intérieurs de palais se trouvent alors ornés de somptueux et ambitieux décors au sein desquels règnent les ruines antiques. Outre ces décors à fresque, des tableaux de chevalet adoptent en grand nombre aussi les mêmes thématiques. Les artistes travaillent en atelier ou en équipe et il est donc parfois difficile d'attribuer tel ou tel décor à un pinceau ou à

un autre. Nous retrouvons cette interrogation pour cette majestueuse et ambitieuse toile qui selon la dottoressa Elisabetta Landi n'est pas sans rappeler les décors que Bettini réalisa pour le palais Rusconi Dondini Sassoli de Bologne.

Nous remercions la dottoressa Elisabetta Landi pour son attribution à Giovanni Antonio Bettini dans un courriel en date du 20 octobre 2025 et pour son aide à la rédaction de cette notice.

Giovanni Battista PITTONI

Venise, 1687-1767

Étude de tête d'homme barbu,
probablement saint Pierre

Huile sur toile, de forme ovale
75 × 61 cm

Provenance :

Collection particulière, Espagne,
depuis le XIX^e siècle, comme Tiepolo ;
Vente anonyme ; Londres, Christie's,
8 décembre 2009, n° 30 (vendu £79.250) ;
Acquis lors de cette vente par l'actuel
propriétaire

Bibliographie :

Annalisa Scarpa Sonino et Nicola
Spinosa, *Settecento veneziano:
Dal barocco al neoclassicismo*,
Madrid, 2009, p. 27

*Study of a man's head, probably Saint
Peter, oil on canvas, by G. B. Pittoni*
29.52 × 24.01 in.

60 000 - 80 000 €

Lors de la redécouverte de cette
impressionnante figure en 2009,
le professeur George Knox avait
confirmé l'authenticité de cette toile
et proposé d'y voir un saint Pierre en
le rattachant aux diverses figures du
saint traitées par le peintre dans ses
différentes compositions. Pittoni,
d'une génération postérieure à
Sebastiano Ricci, et de dix ans l'ainé
de son confrère Giambattista Tiepolo
avec lequel il fonde l'*Accademia
di Belle Arti* à Venise orientera sa
carrière vers l'Europe de l'Est et
l'Empire, à défaut de rejoindre Paris
et Londres comme l'avaient fait avant
lui Giovanni Antonio Pellegrini et
Sebastiano Ricci.





12

Maximilian PFEILER

Prague, 1656-1746

Composition aux cédrats, à la viole et aux fruits

Huile sur toile (Toile d'origine)
Porte le numéro 'P. 429' sur la toile
et le cadre au verso
64 × 48 cm

Provenance :

Probablement collection du cardinal
Fesch ;
Collection du baron et de la baronne
Gourgaud ;
Leur vente ; Paris, Hôtel George V,
5 avril 2001, n° 29 (comme Cristoforo
Munari) ;
Collection particulière, Belgique

Bibliographie :

Patricia Consigli-Valenti, *Nature morte
del Seicento e del Settecento*, Parme,
1987, p. 116-117, n° 105 (comme
Cristoforo Munari)
Francesca Baldassari, *Cristoforo
Munari*, Milan, 1998, p. 215, n° 34
(comme Ecole romaine du XVII^e siècle)
Marie Dinelli-Graziani, 'Le cardinal
Fesch, un grand collectionneur. Sa
collection de peintures', thèse de
doctorat, Université de Paris I -
Panthéon Sorbonne, 2005, vol. 1, p. 170
(comme Cristoforo Munari)

*Composition with citron, viol and
fruits, oil on canvas, by M. Pfeiler
25.19 × 18.89 in.*

10 000 - 15 000 €

Une autre version de cette
composition présentant quelques
variantes avec notre tableau est
conservée dans les collections de la
pinacothèque de Montefortino.

Giacinto BRANDI

Poli, 1621 - Rome, 1691

Noli me tangere

Huile sur toile (Toile d'origine)
108 × 140,5 cm
(Restaurations)

Dans un cadre en bois sculpté et doré,
travail provençal d'époque Louis XIV

Provenance :

Chez Maurizio Nobile, en 2010 ;
Acquis auprès de ce dernier par l'actuel
propriétaire ;
Collection particulière, Paris

Noli me tangere, oil on canvas,
by G. Brandi
42.51 × 55.31 in.

20 000 - 30 000 €

Giancarlo Sestieri souligne l'influence de Giovanni Lanfranco dans notre représentation. La gamme chromatique recherchée et audacieuse, sous des cieux ardoise qui contribuent à l'intensité de la scène, sont caractéristiques du baroque qui fascina Giacinto Brandi dans la seconde partie de sa carrière. En effet, d'abord formé par Andrea Sacchi, notre peintre se détourna de cette formation classique sous

l'influence de son grand ami Mattia Preti qui le dirigea vers l'atelier de Giovanni Lanfranco au sein duquel il resta une période courte mais extrêmement fondatrice pour le style qui le caractérise dans la seconde partie de sa carrière.

La copie d'une lettre du Professeur Giancarlo Sestieri en date du 21 septembre 2010 pourra être remise à l'acquéreur.



Luca GIORDANO

Naples, 1634-1705

Les larmes de saint PierreHuile sur toile
73 × 55 cm**Provenance :**Vente anonyme ; Barcelone, Setdart,
22 mai 2023, n° 88 ;
Acquis lors de cette vente par l'actuel
propriétaire ;
Collection particulière, île-de-France*The tears of Saint Peter,
oil on canvas, by L. Giordano
28.74 × 21.65 in.*

15 000 - 20 000 €

Le caractère autographe de
cette œuvre a été confirmé par
Nicola Spinosa dans un courriel
en date du 2 juin 2023.



15

Abraham BRUEGHEL

Anvers, 1631 - Naples, 1697

Bouquet de fleurs dans un vase

Huile sur toile

Signée, localisée et datée

'ABrueghel. F. Roma 1671' dans le bas

43 × 32,5 cm

Provenance :

Collection particulière, Italie

*Vase of flowers, oil on canvas,
signed, by A. Brueghel
16.93 × 12.60 in.*

30 000 - 40 000 €

Notre tableau peut être rapproché d'une autre œuvre du peintre signée et datée «ABreugel F. Roma 1670» autrefois chez Rafael Vals et aujourd'hui conservée en mains privées (voir Alberto Cottino, *Abraham Brueghel: 1631–1697: un maestro della natura morta fra Anversa, Roma e Napoli*, Foligno, 2022, p. 68, n° 12).



16

Pierre-Antoine PATEL

Paris, 1648-1707

Paysage classique animé de personnages

Huile sur toile
Signée et datée 'PATEL / 1702'
en bas à gauche
60,5 × 73 cm

Dans un cadre en chêne sculpté
partiellement redoré, travail français
d'époque Louis XIV

Provenance :

Collection Rémy de Polignac, Bayonne

*Animated classical landscape,
oil on canvas, signed and dated,
by P.-A. Patel
23.81 × 28.74 in.*

12 000 - 15 000 €

16

17

École française vers 1630

Judith tenant la tête d'Holopherne

Huile sur toile
104 × 8,5 cm
Sans cadre

Provenance :

Collection particulière, Île-de-France

*Judith beheading Holofernes,
oil on canvas,
French School, ca. 1630
40.94 × 32.87 in.*

15 000 - 20 000 €

Découvrir un tableau caravagesque dans un aussi bel état de conservation est toujours passionnant. À la croisée des chemins, des écoles et des influences, notre saisissante composition nous séduit par une palette audacieuse alliant les tonalités subtiles de jaunes, oranges et rouges. La tension dans le rendu de la scène est parfaitement convaincante, elle épouse le moment décrit dans l'Ancien Testament, à savoir celui où Judith va sortir de la tente dans la plus grande discrétion. Si le regard de la servante est empreint de questionnement en attendant les ordres de sa maîtresse, celui de Judith

est déterminé; l'audacieuse héroïne juive est dans l'accomplissement d'une mission qu'elle réalisera jusqu'au bout. Notre composition que nous présentons comme un exemplaire original – tant la matière est généreuse, le pinceau fluide et sûr – semble avoir eu un certain succès puisque qu'au moins une copie présentée en vente comme Matteo Loves nous est connue!

1. Vente anonyme ; Rome, Bertolami Fine Arts, 26 novembre 2021, lot 273 : Matteo Loves, *Judith et Holoferne*, Huile sur toile, 91 × 114 cm.



17

Jean-Baptiste MONNOYER

Lille, 1636 - Londres, 1699

**Bouquet de fleurs
dans un vase de verre**Huile sur toile
61,5 × 45,5 cm**Provenance :**Vente anonyme ; Anvers, Bernaerts,
30 mars 2022, n° 606 (comme Attribué
à Jean-Baptiste Monnoyer) ;
Collection particulière du Sud
de la France*Bouquet of flowers in a glass vase,
oil on canvas, by J.-B. Monnoyer
24.21 × 17.91 in.*

8 000 - 12 000 €

Nous remercions Madame Claudia
Salvi de nous avoir aimablement
confirmé l'authenticité de cette
œuvre par un examen de visu en date
du 2 octobre 2025.Un certificat en date du 6 octobre
2025 pourra être remis à l'acquéreur.



19

Alexis Simon BELLE

Paris, 1674-1734

Portrait de trois quarts du prince
Jacques François Edward Stuart,
en buste

Huile sur toile, de forme ovale
73 × 60 cm

*Three-quarter length bust portrait
of Prince James Francis Edward Stuart,
oil on canvas, by A. S. Belle
28.74 × 23.62 in.*

6 000 - 8 000 €

Jacques François Edward Stuart (1688–1766) est le fils de la princesse Marie de Modène et du roi Jacques II d'Angleterre et d'Irlande et Jacques VII d'Écosse. Ce dernier est renversé lors de la Grande Révolution de 1688 et s'exila à Saint-Germain-en-Laye, alors que sa fille Marie II d'Angleterre devient reine aux côtés de son mari le roi Guillaume III. À la mort de son père en 1701, Jacques Stuart est prétendant au trône d'Angleterre et d'Écosse, soutenu par Louis XIV et ses partisans les Jacobites. Cependant, son adhésion à l'Eglise catholique romaine dans la lignée de son père permet au Parlement anglais de déposer un « Bill d'attainder » contre lui, les royalistes considérant comme impossible

son avènement s'il ne faisait pas profession d'anglicanisme. Malgré plusieurs tentatives et soulèvements, Jacques Stuart, surnommé le « Vieux Prétendant », ne parvint pas à récupérer le trône et son père demeura le dernier de la dynastie des Stuart au pouvoir.

Alexis-Simon Belle, peintre français à la cour du roi Jacques II lorsqu'il réside à Saint-Germain-en-Laye, réalise plusieurs portraits officiels de Jacques Stuart et des Jacobites. Ce portrait en armure est typique de la représentation de Jacques Stuart, portant sur sa cuirasse le ruban bleu de l'Ordre de la Jarretière. Un portrait similaire issu de l'atelier de Belle et daté de 1712 est conservé à la National Portrait Gallery de Londres.

Jean-François de TROY

Paris, 1679 - Rome, 1752

Portrait de Marie-Anne Gaillard de la Bouexière de Gagny, de son père, de son mari Jean-Hyacinthe Hocquart, seigneur de Montfermeil, et de leur fils Jean-Hyacinthe-Emmanuel Hocquart, futur marquis de Montfermeil

Toile

Signée et datée 'DE TROY 1736'
en bas à droite, sur l'entretoise
du fauteuil
130,5 × 98,5 cm

Dans un cadre en chêne sculpté et
redoré, travail français du début du
XVIII^e siècle

Provenance :

Collection de Jean-Hyacinthe Hocquart,
seigneur de Montfermeil (1694-1764) ;
À son fils Jean-Hyacinthe-Emmanuel
Hocquart, marquis de Montfermeil
(1727-1778) ;
Puis par descendance jusqu'au
propriétaire actuel ;
Collection particulière, Paris

Portrait of Marie-Anne Gaillard de la Bouexière de Gagny, her father, her husband Jean-Hyacinthe Hocquart, Lord of Montfermeil, and their son Jean-Hyacinthe-Emmanuel Hocquart, future Marquis of Montfermeil, canvas, signed and dated, by J.-F. de Troy
51.37 × 38.77 in.

1 000 000 - 2 000 000 €

Ce lot est muni de son
certificat de bien culturel
en date du 9 octobre 2025.





Jean-François de TROY

Paris, 1679 - Rome, 1752

Portrait de Marie-Anne Gaillard de la Bouexière de Gagny, de son père, de son mari Jean-Hyacinthe Hocquart, seigneur de Montfermeil, et de leur fils Jean-Hyacinthe-Emmanuel Hocquart, futur marquis de Montfermeil

Bien que demeurée inédite, cette image s'impose d'emblée comme l'un des chefs d'œuvre de Jean-François de Troy. Si aucune autre composition ne présente un espace visuel d'une telle complexité, elle rappelle néanmoins certaines de ses œuvres les plus célèbres, notamment *Le Déjeuner d'huîtres* conservé au musée Condé à Chantilly (fig. 1), ou *La lecture de Molière* (collection particulière, fig. 2)¹. À la croisée du portrait et de la scène de genre, cette composition raffinée met également en scène les plus beaux exemples des arts décoratifs produits à cette époque. Dans la lignée de l'*Enseigne de Gersaint* d'Antoine Watteau, Jean-François de Troy dispose ses

figures autour d'une robe d'une incroyable élégance, donnant ici son dernier « tableau de mode », selon les termes employés par Pierre-Jean Mariette. Ces « tableaux de mode » n'appartenaient pleinement à aucun des genres hiérarchisés au XVII^e siècle par André Félibien. Les contemporains les nommaient aussi « sujets modernes » ou « sujets agréables »².

La toilette d'une aristocrate, entourée de ses amis, sa famille, ses domestiques et ses fournisseurs, est un thème récurrent de l'art français depuis les travaux des artistes de l'École de Fontainebleau³. Le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1762 indique les diverses

acceptations du mot, qui ne désigne pas, comme aujourd'hui, seulement l'activité consistant à se laver, mais l'action d'enfiler des vêtements, ainsi que de se parfumer et de se nettoyer certaines parties du corps. Tous ces gestes étaient susceptibles de se faire en présence de tierces personnes :

« On dit, Voir une Dame à sa toilette, l'entretenir à sa toilette, pour dire, la voir, l'entretenir pendant qu'elle s'habille. »

Il s'agit d'une toilette sèche, le terme désignant aussi l'ensemble des objets nécessaires à ce rituel. Celui-ci s'inspirait, sans doute de façon lointaine, de la toilette royale, reflétant le loisir et l'aisance d'une noblesse qui pouvait exposer en

toute confiance ses habitudes privées à ses proches et à ses subordonnés. La chambre à coucher ou le cabinet de toilette pouvaient servir d'espace semi-public et de prétexte à la description de l'intérieur luxueux de l'aristocratie parisienne, annonçant ainsi les valeurs ultérieures des Lumières et des nouvelles relations familiales plus intimes.

Par sa réinvention du sujet, qui ne doit plus rien aux scènes de genre hollandaises du siècle précédent, notre tableau est novateur et trouve une postérité immédiate chez Boucher, Chardin, Hogarth etc.



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.

Un intérieur à la mode

Fourmillant de détails identifiables, notre tableau constitue un précieux témoignage de la production des arts décoratifs du début des années 1730. Certains éléments permettent par exemple de situer la scène en hiver à la mi-journée. Sa description est presque inépuisable. À gauche, nous découvrons le mobilier dans son usage quotidien. La table de toilette est encore debout⁴, pas encore basculée. Sur cette dernière sont posées une psyché en laque rouge, une boîte à aiguilles de toilette, lesquelles sont piquées sur le coussin au-dessus⁵, une gantière en argent et, de biais, une boîte rectangulaire à racines (tiges végétales pour nettoyer les dents). Au-devant, deux boîtes à fard rondes sont posées sur un plateau.

Le père de Madame tient une boîte à priser et son profil se reflète dans le miroir de la psyché. Au second plan, le fauteuil canné est un fauteuil d'usage associé à la toilette. Monsieur Hocquart de Montfermeil est assis sur un fauteuil tapissé à entretoise. Derrière lui, un pare-étincelles de velours bleu canard assorti aux rideaux est placé à distance du foyer allumé. La cheminée est d'un style légèrement antérieur à notre tableau, appartenant

encore à l'esthétique Régence. Son linteau est vide d'objets à l'exception d'un livre relié et d'un autre protégé par une couverture en parchemin. À l'époque on reçoit les livres brochés et on ne les fait relier qu'après leur lecture, subtile suggestion de la culture du modèle. L'absence de vases orientaux et de pendule est inhabituelle dans un intérieur aussi cosu. Aux murs, les moulures non dorées en bois laqué sont étonnamment sculptées et s'appuient sur un travail d'ornemaniste probablement non réalisé. Les bras de lumière, dont seules les bougies à fonction réfléchissante sont placées, sont proches des modèles d'Aurèle Meissonnier. Le miroir révèle une position atypique de l'équipement de portière surplombant le dessus-de-porte et de couleur bleue comme les rideaux (alors qu'il est communément placé un peu plus bas) pour qu'il soit au même niveau que la tringle de la fenêtre à gauche⁶. On note à gauche la présence de très fonctionnels volets intérieurs. Tous ces éléments sont autant d'informations sur le confort dans les maisons aristocratiques parisiennes du milieu des années 1730.

Jean-François de Troy aime citer ses propres œuvres dans ses scènes d'intérieur: ici le reflet du dessus-de-porte peint montre Zéphyr et Flore tenant un flambeau, symbole d'amour marital et de fertilité, rappelant une toile conservée dans une collection privée⁷ (on retrouve une composition proche dans la voussure du *Déjeuner d'huîtres*, déjà cité, à Chantilly).

Le morceau de bravoure de notre toile est la robe de Madame de la Bouëxière, qui ne peut nous échapper. C'est une robe à la française à plis Watteau dans le dos, en lampas. Il s'agit d'une étoffe assemblant des fils de soie d'or et d'argent dont les motifs sont en relief. Son décor broché polychrome représente des pots à orangers dont s'échappent des gerbes de fleurs sur un fond satin crème, dans la lignée des étoffes dessinées par Jean Revel à Lyon. Ce type de tissage à décor de fleurs «naturalistes» est daté vers 1733–1740. Un modèle extrêmement similaire se retrouve par ailleurs dans le *Portrait de Jacques Hupeau, architecte du pont royal à Orléans, et de sa famille* du musée d'Orléans (fig. 3)⁸. On notera l'absence de galons en bas de la robe, à rebours du col. Madame de

la Bouëxière porte au poignet une miniature sur un bracelet de velours dont on ne peut identifier le portrait. Monsieur porte un habit de velours mastic avec un gilet en brocart, au fond bronze ou vieil or brodé de fleurs polychromes, placé sur une chemise à cravate. L'enfant est vêtu d'un gilet de soie de couleur «gris de lin» en taffetas ou gros de Tours changeant, chaîne bleue et trame rouge brodé argent, sous un habit de couleur gris acier brodé argent. Les talons de ses souliers sont rouges, couleur des princes de haute noblesse, révélant l'ambition que ses parents plaçaient dans son avenir.

Notre tableau offre le spectacle d'un intérieur saisi dans un moment de transition, comme suspendu entre deux états: la toilette est sur le point d'être repliée, le fauteuil canné va être déplacé et rangé, l'écran remis à sa place devant la cheminée. Comme dans la paire de la collection Wrightsman du Metropolitan Museum de New York (n° 2019.141.21 et 2019.141.22), Jean-François de Troy accumule une multitude de détails empruntés au réel, dont l'agencement volontairement fragmenté crée une impression de vie et de mouvement.

Jean-François de TROY

Paris, 1679 - Rome, 1752

Portrait de Marie-Anne Gaillard de la Bouëxière de Gagny, de son père, de son mari Jean-Hyacinthe Hocquart, seigneur de Montfermeil, et de leur fils Jean-Hyacinthe-Emmanuel Hocquart, futur marquis de Montfermeil



Fig. 4.



Fig. 5.

Une famille ambitieuse

L'artiste transcrit l'aisance et l'intimité d'une famille de fermiers généraux, enracinée dans l'administration royale. À droite, Jean Hyacinthe II Hocquart de Montfermeil (1694–1764)⁹ occupe le poste de fermier général dès 1721, charge qu'il conserve jusqu'en 1762. En 1728, il est nommé trésorier de la Marine. Ses éminentes fonctions lui permettent l'acquisition de propriétés et de vastes domaines dans l'Est parisien. En 1735, il obtient le titre de seigneur de Montfermeil en achetant la baronnie et le château pour la somme de 210.000 livres. La commande de notre tableau paraît liée à cet événement et au projet de construction en cours (fig. 4).

En 1741, il fait l'acquisition de la châtellenie de Coubron pour 100.000 livres, puis

réunit l'ancienne seigneurie de Montfermeil en achetant le «Petit Château» en 1742. Cette dénomination du XVIII^e siècle le distingue du «Grand Château» édifié en 1635 par Nicolas Bourlon et détruit en 1929. Il obtient également la châtellenie de Gagny pour 91.800 livres, acquise auprès de sa belle-famille en 1760.

Marie-Anne Gaillard de la Bouëxière de Gagny, dame de Richebourg (1706–1751), son épouse depuis le 16 août 1725, est issue du même milieu. Sa famille est elle aussi fermement établie dans l'administration royale. Nous identifions, sur notre toile, son père, Jean Gaillard de la Bouëxière de Gagny (1676–1759), également fermier général, derrière sa fille à gauche de la toile. Il achète l'hôtel

de La Porte, place Vendôme, auprès de Gilles Brunet de Rancy en 1724¹⁰. À sa mort, l'hôtel Gaillard de La Bouëxière, œuvre remarquable de l'architecte Jacques V Gabriel, revient à son gendre Jean Hyacinthe, étoffant ainsi la liste des propriétés foncières de celui-ci.

Son petit-fils, le jeune garçon Jean Hyacinthe Emmanuel (1727–1778), est le fils aîné d'une fratrie de huit enfants, âgé dans ce portrait de famille de neuf ans. À l'image de son père et de son grand-père, il poursuivra une brillante carrière dans l'administration royale : il sera nommé conseiller au Parlement de Paris en 1747, puis conseiller dans la seconde chambre des requêtes du palais en 1758. Il ne semble pas avoir été collectionneur de peintures. Cependant, le musée du Louvre et le palais de Versailles

possèdent des sculptures décoratives en marbre provenant des jardins de son château¹¹.

La réunion des possessions familiales en 1777 permettent à Jean-Hyacinthe-Emmanuel, d'obtenir l'élévation du domaine en marquisat, il devient ainsi le premier marquis de Montfermeil, de Coubron et de Gagny. La puissance foncière et sociale de la famille Hocquart s'impose dans l'Est parisien d'autant que ses membres possèdent également le château de Montguichet depuis le XVIII^e siècle, situé près de Gagny. L'embellissement du château est confié à l'architecte néoclassique Claude-Nicolas Ledoux avant la saisie du domaine comme bien national sous la Révolution.

À la date de notre toile, en 1736, Jean-François de Troy est à l'apogée de sa carrière. Nommé en 1738 directeur de l'Académie de France à Rome, il occupe ce poste jusqu'à sa mort en 1752. Au cours de sa carrière, il contribue à diffuser le goût français à l'échelle européenne. Sa renommée à l'époque repose sur des compositions religieuses et mythologiques ambitieuses, ainsi que sur des portraits d'une grande élégance, prisés des élites de son temps.

Au cours de sa carrière de peintre d'histoire et de portraitiste, entre 1724 et 1737, il crée une série extraordinaire d'une quinzaine de chefs-d'œuvre. Ces scènes galantes que l'on peut relier au goût Goncourt¹² sont des reflets de la société raffinée de son temps : *La déclaration d'amour* du château de Sans-Souci à Potsdam et *La lecture de Molière* de l'ancienne collection des marquis de Cholmondeley, exécutés en 1730, *Le déjeuner d'huîtres* du château de Chantilly et *La toilette pour le bal* du Getty Museum de Los Angeles, réalisés en 1735, et *Le déjeuner de chasse* du musée du Louvre de 1737.

Notre toile en reprend de nombreux éléments : pour ce portrait de famille, il emprunte la partie gauche de la composition de l'une d'elles, la *Dame recevant un cavalier* (collection particulière, fig. 5). L'espace est ici encore plus sophistiqué, avec le grand miroir qui reflète la pièce derrière le spectateur, un procédé déjà utilisé par Jan van Eyck (*les Époux Arnolfini*) ou Vélasquez (*les Ménines*).

L'influence des «tableaux de mode» va immédiatement se faire sentir chez ses contemporains : chez François Boucher (*Le Déjeuner*, musée du Louvre, 1739, n° RF926, *La Toilette*, 1742, Madrid, musée Thyssen-Bornemisza, n° 58 1967.4), François Eisen (*Jeune femme à sa toilette*, musée Boucher de Perthes, n° BDPI44, fig. 6) mais aussi dans les scènes d'intérieurs de Jean Siméon Chardin et William Hogarth (*Marriage-a-la-mode : La toilette de la comtesse*, Londres, National Gallery, vers 1743, n° NG116).

Par son état de conservation exceptionnel, son iconographie complexe et ambitieuse et son caractère inédit, cette «conversation pièce à la française» s'impose comme une œuvre majeure de la peinture parisienne de la première partie du règne de Louis XV.

Nous remercions Christophe Leribault d'avoir examiné le tableau avec nous, et tous ceux qui nous aidé dans la rédaction de cette notice, dont Aymeric de Villelume pour sa description des habits et Jean-François Leiba-Dontenwill pour celles des objets représentés.



Fig. 6.

1. Christophe Leribault, *Jean-François de Troy (1679-1752)*, Paris, 2002, p. 334, P.221a.
2. Philippe de Chennevières et Anatole de Montaiglon, *Abecedario de P. J. Mariette et autres, Notes inédites de cet amateur sur les Arts et les Artistes*, Paris, 1851-1860, t. II, p. 101. Voir également Jörg Ebeling, « La conception de l'amour galant dans les « tableaux de mode » de la première moitié du XVIII^e siècle : l'amour comme devoir mondain », Kirsten A. Dickhaut et Alain Viala, *Les discours artistiques de l'amour à l'âge classique*, Paris, 2009, p. 228, note 3.
3. Kimberly Chrisman-Campbell, "Dressing to impress: the morning toilette and the fabrication of femininity", Charissa Bremer-David (dir.), *Paris: life & luxury in the 18th century*, Los Angeles, 2011.
- Deux expositions parisiennes ont récemment réétudié ce rituel, respectivement au Musée Marmottan-Monet, *La Toilette. Naissance de l'intime* (jusqu'au 5 juillet 2015) et au musée des Arts décoratifs, *L'intime, de la chambre aux réseaux sociaux*.

4. Le Dictionnaire de l'Académie française de 1762 indique les diverses acceptations du mot toilette.
5. *Objets civils domestiques - Vocabulaire typologique - Inventaire général du patrimoine culturel*, Paris, 1984, p. 295, illustration 1464.
6. Michel Chauveau, Jean-François Leiba-Dontenwill, Sébastien Raguenau, *L'art de suspendre les rideaux ; de l'Ancien Régime au Second Empire*, Paris, 2019.
7. Christophe Leribault, 2002, op. cit., p. 301, cat. P.159
8. Acquis par le musée des Beaux-arts d'Orléans en 2006 (inv. 2006.4.).
9. Il est le fils de Jean Hyacinthe I Hocquart (1650-1723) et de Marie-Françoise Michelet (1664-1742), lequel occupe des fonctions éminentes au service du roi : conseiller du roi, premier commis de Colbert, fermier général, intendant de la Marine, de la justice, de la police et des finances (en poste à Toulon à partir de 1716, puis au Havre en 1719).
10. Ce dernier est important car son père, Paul-Etienne Brunet de Rancy, est un important collectionneur d'art, dont François de Troy a peint son portrait (marché de l'art parisien, galerie de Frise).
11. Au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, dépôt du département des sculptures du Louvre, *La Charité* (MR SUP 67) et *la Géométrie* (MR SUP 69), de l'école italienne (Gènes ?) du XVIII^e siècle et au château de Versailles, salle des gardes de la reine (MR 2979, MR 2980).
12. Jörg Ebeling, « La conception de l'amour galant dans les « tableaux de mode » de la première moitié du XVIII^e siècle : l'amour comme devoir mondain », Dickhaut, Kirsten A., Viala, Alain (dir.), *Les discours artistiques de l'amour à l'âge classique*, Paris, 2009, p. 227 à 244.

Jean-Baptiste SANTERRE

Magny-en-Vexin, 1651 - Paris, 1717

Un jeune homme tirant une épée

Huile sur toile
73 x 59 cm
(Restaurations)

Provenance :

Vente anonyme ; New York, Sotheby's,
14 octobre 1998, n° 131 (comme attribué
à Alexis Grimou)

Bibliographie :

Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville,
*Abrégé de la vie des plus fameux
peintres*, Paris, 1762, t. IV, p. 262
(« un jeune homme tirant une épée »)
Alfred Potiquet, Jean Baptiste Santerre,
Magny-en-Vexin, 1878, p. 17 (comme
portrait d'Aubert)
Capitaine de Fossa, *Liste des gravures
faites d'après des tableaux de J.B.
Santerre (1658-1717)*, manuscrit, n° 57
(pour la gravure de Claude Bricart)
Claude Lesné, « Jean-Baptiste Santerre
(1651-1717) », *Bulletin de la Société de
l'Histoire de l'Art Français*, année
1988, Paris, 1989, p. 89, n° 8 (comme
Portrait d'Aubert)

Œuvre en rapport :

Gravure par Claude Bricard (fig. 1)

*A young boy with a sword, oil on canvas,
by J.-B. Santerre*
28.74 x 23.22

6 000 - 8 000 €



Né à Magny-en-Vexin en 1651, Jean-Baptiste Santerre se forme aux côtés de François Lemaire, puis rentre en apprentissage chez Bon Boulogne en 1675. Singulièrement, on ne conserve presque aucune trace de son activité avant 1698. Santerre est reçu à l'Académie comme peintre d'histoire en 1704 avec une *Suzanne et les vieillards*, actuellement conservée au Louvre. Il aborde alors, à l'âge de cinquante-trois ans, la part officielle de sa carrière. Remarqué par Louis XIV, il reçoit également, à la fin de sa vie, un soutien affirmé de la part du Régent.

Notre tableau est gravé par Claude Bricart en 1711 (fig. 1). Dans une épreuve conservée à la bibliothèque nationale de France, une main manuscrite a ajouté à la plume « portrait d'Aubert, élève de

Santerre ». Toutefois, on ne sait rien de cet Aubert. Aussi, on ne peut affirmer qu'il s'agit bien du modèle ici peint. Dans un second état de la gravure, la lettre a été modifiée pour en faire un portrait de Cartouche. Cette modification dut être réalisée dans le contexte du procès de Cartouche qui s'ouvrit en 1721. Célèbre pour ses figures de fantaisie, Santerre s'emploie à travers ses tableaux à représenter des traits de caractère. Son corpus peint montre qu'il s'intéresse davantage à la psychologie de ses personnages qu'à la ressemblance physique. Il s'agit ici d'une évocation intime d'un jeune homme jouant au militaire qui rappelle d'autres portraits en buste du peintre comme *La jeune femme jouant de la guitare* (musée des Ursulines, Mâcon).



Fig. 1.



22

Antoine MONNOYER

Paris, 1677 -
Saint-Germain-en-Laye, 1745

Bouquet de fleurs dans une urne en
marbre sur un entablement de pierre

Huile sur toile
97 × 133,5 cm
(Restaurations)

Provenance :

Vente anonyme ; Paris, Hôtel Drouot,
29-30 mars 2011, n° 314 (comme Antoine
Monnoyer) ;
Collection particulière du Sud de
la France

*Bouquet of flowers in a marble urn
on an entablature, oil on canvas,
by A. Monnoyer
38.18 × 52.55 in.*

15 000 - 20 000 €

Formé par son père Jean-Baptiste Monnoyer sur les chantiers de décoration de Burlington House ou de Kensington Palace, Antoine resta longtemps dans l'ombre de ce maître naturellement désigné. La baisse du nombre des commandes royales à la fin du règne de Louis XIV explique en partie la carrière itinérante d'Antoine Monnoyer, du Danemark au Portugal, de l'Italie à l'Angleterre. Blin de Fontenay avait la préférence de Louis XIV mais c'est avec une commande pour le cabinet du roi à Trianon que notre artiste fut reçu à l'Académie en 1704. De 1717 à 1734 il réside en Angleterre ; menant grand train il court après les commandes

pour maintenir son niveau de vie, son biographe anglais Vertue le décrivant « menant une vie de petite noblesse ».

De la noblesse notre majestueuse composition de fleurs en dégage assurément. C'est une explosion de couleurs et de formes maîtrisées qui s'offre au spectateur qui se perd dans les détails au point de s'approcher jusqu'à respirer cette peinture généreuse.

Claudia Salvi a confirmé l'authenticité de cette œuvre à l'occasion de son passage en vente en 2011.



23

■ 23

Juste d'EGMONT

Leyde, 1601 - Anvers, 1674

Portrait présumé de
Anne-Geneviève de Bourbon-Condé,
duchesse de Longueville

Huile sur panneau de chêne, une planche
45 × 35 cm
Sans cadre

*Presumed portrait of Anne-Geneviève
de Bourbon-Condé, oil on oak panel,
by J. d'Egmont
17.71 × 13.77 in.*

4 000 - 6 000 €

La carrière de Juste d'Egmont s'épanouit en France où il collabore avec Rubens au célèbre cycle de la *Vie de Marie de Médicis* au palais du Luxembourg. Il travaille pour de prestigieux commanditaires, dont les princes de Condé et la maison d'Orléans. Son pinceau fougueux et sa palette rubénienne se retrouvent dans notre portrait, y apportant une dynamique bien différente des productions plus sages d'un Louis Ferdinand Elle l'ainé ou d'Henri et Charles Beaubrun. Sœur aînée du Grand Condé, notre modèle

est au cœur des luttes de pouvoir au plus près de la couronne. Les branches Condé et Montmorency sont décidément tumultueuses : oncle et cousins furent exécutés, son père et ses frères emprisonnés. Elle-même rebelle et tempétueuse, Anne-Geneviève de Bourbon-Condé (1619–1679) intervient dans sa jeunesse comme négociatrice lors du Traité de Westphalie en 1648 : une occasion idéale de se faire portraiturer en Minerve, déesse des arts, de l'intelligence, de la bonne guerre et de la juste paix.

24

Pierre MIGNARD

Troyes, 1612 - Paris, 1695

Sainte Catherine d'Alexandrie

Huile sur toile
Porte une inscription 'Constantin de Malafosse, 18 octobre 2023, n° 197 (comme École française du XIX^e) ; Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire

Dans un cadre en chêne sculpté et doré, travail français d'époque Louis XVI

Provenance :

Vente anonyme ; Toulouse, Marambat de Malafosse, 18 octobre 2023, n° 197 (comme École française du XIX^e) ; Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire

*Saint Catherine of Alexandria,
oil on canvas, by P. Mignard
28.94 × 23.46 in.*

20 000 - 30 000 €

Levant les yeux au ciel, sainte Catherine tient la palme de son martyre et s'appuie sur la roue, instrument de son supplice. Ayant passé plus de vingt ans en Italie, le peintre originaire de Troyes Pierre Mignard demeure profondément marqué par les maîtres bolonais et plus particulièrement par les travaux du Dominiquin et de Guido Reni¹. Dans sa facture, cette œuvre n'est pas sans évoquer les saintes peintes par ces artistes tout particulièrement prisés du public français du milieu du XVII^e siècle. Le catalogue de vente de Jean-Baptiste-Pierre Lebrun mentionne d'ailleurs une « Sainte-Catherine, de grandeur naturelle, vue en buste. Tableau dans le style du Dominicain » (vente du 11 avril au 8 mai 1791, n° 189, hauteur : 26 pouces ; largeur : 21 pouces) qui pourrait être notre tableau. Une

autre sainte Catherine par Pierre Mignard est signalée dans les collections du chanoine et prévôt de l'Abbaye Saint-Martin de Tours, J.B. Guyot, dont la vente est organisée le 8 mars 1809 : « Buste de Sainte-Catherine, de grandeur naturelle, ayant la tête tournée presque de face, et le regard vers le ciel, porte une expression religieuse, tenant de la main droite la palme du martyr » (lot 151, hauteur : 27 pouces ; largeur : 22 pouces). L'inventaire après décès de l'artiste mentionne en outre une étude de sainte Catherine : « Item une esbuche d'une Ste Catherine de quatre pieds et demie sur trois et demy n° 224 (en fait 225) prisé 800 livres tournois », peut-être préparatoire à notre tableau².

*Notice complète
sur artcurial.com*



24

Michel CORNEILLE dit l'Ancien

Orléans, 1601 - Paris, 1664

Zénobie, reine de PalmyreHuile sur toile
149,5 × 75 cm
(Restaurations)**Provenance :**
Galerie Eric Coatalem, Paris, en 2013*Zenobia, queen of Palmyra,
oil on canvas, by M. Corneille*
58.86 × 29.53 in.

15 000 - 20 000 €



Femme forte de l'Histoire ancienne, héroïne tenant tête à l'Empire romain, conquérante et libre; voilà l'image que laissa la reine Zénobie. Aussi séduisante soit la légende, nous ne pouvons dire de manière parfaitement historique qui elle fut vraiment et devons nous contenter d'un mélange de témoignages sublimés et de fantasmes.

Principalement tirés de l'*Histoire d'Auguste*¹ les épisodes connus de la vie de Zénobie témoignent d'une personnalité hors du commun. Épouse d'Odenath (220 – 267) qui règne sur une large région de l'Empire, couvrant la Syrie, la Palestine et une partie de la péninsule arabe. Elle s'empare du pouvoir après l'assassinat de son époux et défie l'Empire en développant sa domination sur de nouveaux territoires aussi stratégiques que l'Égypte, précieux grenier à blé. En 270, l'arrivée au pouvoir de l'empereur Aurélien marque la fin de cette expansion, ses troupes sont écrasées en 273, et Zénobie est emmenée à Rome.

Lors du triomphe de l'empereur, elle aurait été attachée avec des chaînes en or et son corps aurait été couvert de tant de parures de pierres précieuses, qu'elle aurait eu du mal à se tenir debout au milieu du cortège.

Légendes ou réalités; ces récits fantasques ne correspondent parfois pas à la vérité scientifique. Au XVII^e siècle, les cycles décoratifs, mais aussi la littérature, mettent sur le devant de la scène les femmes fortes. Les décors de Nicolas Prévost dans l'appartement de la reine au château de Richelieu, ou ceux de Simon Vouet au Palais Cardinal sont parmi les plus célèbres. Nous ne savons à quel lieu était destiné notre tableau qui représente la reine avec ses chaînes, mais son format pourrait être celui d'une entre-fenêtre, dans une pièce où le décor serait dédié aux plus excellentes figures des femmes.

1. L'*Histoire d'Auguste*, vol. IV 3, *Vies des Trentes Tyrans et de Claude*, CUF, Paris, 2011, p.177-196, édition commentée par François Paschoud



26

Jean BARBAULT

Viarmes, 1718 - Rome, 1762

Paysage de ruines romaines animé de personnages

Huile sur toile
Porte une ancienne annotation 'n° 226 Robert' sur le châssis au verso
76 × 108,5 cm
(Restaurations en partie inférieure)

Provenance :

Vente anonyme ; Paris, Sotheby's,
21 juin 2012, n° 58 ;
Collection particulière du Sud de
la France

*Landscape of Roman ruins animated
by characters, oil on canvas,
by J. Barbault
29.92 × 42.71 in.*

15 000 - 20 000 €

Jean Barbault fait partie de ces artistes français incapables de revenir en France après avoir goûté les douceurs de Rome. Bien qu'ayant échoué au concours du Prix de Rome en 1745, il est introduit à l'Académie de France à Rome en 1747 grâce à la protection de son directeur Jean-François de Troy. À la mort de ce dernier en 1752, désormais privé de protection, Barbault doit quitter le palais Mancini. Pour des questions financières vraisemblablement, il abandonne alors partiellement la peinture pour se consacrer à l'édition.

Notre toile est un témoignage de son séjour romain durant lequel il s'imprègne des œuvres des artistes italiens contemporains comme Piranèse qui marque profondément son art. Barbault, comme d'autres, se constitue un répertoire de motifs architecturaux sur place qu'il reprend dans des caprices peints et gravés.



27

27

Nicolas DELAPIERRE

Lyon, 1734-1802

Autoportrait présumé de l'artiste

Huile sur toile de forme ovale
(Toile d'origine)

Signée et datée 'De Lapierre 1769' en
bas à gauche

Signée et datée 'Delapierre. / En avril
1769.' à l'encre au verso

69,5 × 54 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Lyon, Berard-Peron,
5 février 2022, n° 50 (comme
Autoportrait de Nicolas Delapierre) ;
Collection particulière du Sud de la
France

*Presumed self-portrait of the artist,
oil on canvas, signed and dated,
by N. Delapierre
27.36 × 21.25 in.*

7 000 - 10 000 €

28

Charles Léopold GREVENBROECK

Milan, 1680/1700 - Naples, 1757/59

Vue présumée de Paris avec la Seine en arrière-plan

Huile sur cuivre
21 × 29,5 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Paris, Hôtel Drouot,
Millon, 16 décembre 2019, n° 65

Bibliographie :

Fabrizio Dassie, *I Grevenbroeck*, Vérone,
2019, p. 296, n° 179

*Presumed view of Paris with the Seine
river in background, oil on copper,
by C. L. Grevenbroeck
8.26 × 11.81 in.*

12 000 - 15 000 €



28



29

Jean VALETTE-FALGORES, dit PENOT

Montauban, 1710 - après 1777

Composition aux bouteilles d'alcool
et citron à moitié pelé

Huile sur toile
41,5 × 50 cm
Sans cadre

Provenance :
Collection particulière du Sud de la
France

*Composition with bottles of alcohol
and unrolled lemon, oil on canvas,
by J. Valette-Falcores called Penot
16.33 × 19.68 in.*

10 000 - 15 000 €

Le peintre montalbanais, Jean Valette-Falcores dit Valette-Penot, représente ici une nature morte aux bouteilles d'alcool et au citron déroulé devant un mur de bois. Cette mise en scène, caractéristique du peintre, s'observe également sur un tableau récemment présenté en vente représentant un bol de cerises et d'amandes et une bouteille de sirop ou encore sur une œuvre de plus grande dimension figurant sirops et décoctions de fleurs¹. Le contenu des bouteilles est identifié par leurs étiquettes. L'escubac est une liqueur à base de safran. Dans le *Traité raisonné de la distillation* de M. Déjean de 1778, la préparation y est ainsi décrite : «vous mettrez dans l'Alambic du safran, avec un peu de vanille, un peu de quintessence des quatre fruits à écorce, un peu de macis, un peu de clou de girofle, un peu de graines d'angélique, quelques graines de coriandre, & un peu de chervi, avec de l'eau & de l'eau-de-vie ; & vous distillerez le

tout sur un feu tempéré, à cause des complications de cette recette»². La seconde bouteille renferme de l'eau d'anis de Montpellier dont la recette est plus simple : «mettez dans votre Alambic deux pintes d'eau-de-vie & une chopine d'eau ; mettez une once de fenouil & deux onces d'anis, une livre & un quart de sucre, trois pintes d'eau pour faire le sirop»³. Le peintre représente donc deux alcools produits dans sa région natale du Languedoc. Aussi, il est fort probable que notre toile fut destinée à un amateur montpelliérain.

1. Vente anonyme ; Paris, Christie's, 24 novembre 2020, n° 67 et vente anonyme ; New York, Christie's, 25 janvier 2023, n° 54 (vendu 100 800\$).
2. M. Déjean, *Traité raisonné de la distillation, ou la distillation réduite en principes*, Quatrième édition, Paris, 1772, p. 264.
3. *Ibid.*, p. 192

Jean-Baptiste Marie PIERRE

Paris, 1714-1789

L'Enlèvement d'Europe

Huile sur papier marouflé sur toile
42,5 × 41,5 cm
(Restaurations)

Dans un cadre en chêne sculpté et doré,
travail français d'époque Louis XIV

*The Abduction of Europa, oil on paper
laid down on canvas, by J.-B. M. Pierre
16.73 × 13.33 in.*

25 000 - 35 000 €



Fig. 1.

Notre esquisse peut être rattachée à deux œuvres : *L'Enlèvement d'Europe* peint en 1750 pour Claude-Henri Watelet, aujourd'hui conservé au musée de Dallas (P. 125, fig. 1)¹ et le tableau peint en 1757 pour la tenture dite des *Amours des dieux* destinée au marquis de Marigny, détruit à Arras lors de la Première guerre mondiale (*P.195)².

Elle peut en effet aussi bien être considérée comme une œuvre préparatoire pour l'un ou l'autre de ces deux tableaux, selon que l'on s'attache à sa composition ou à son format.

La composition se rapporte davantage au premier tableau qui se déroule sur l'eau (même si le sens général de lecture est inversé) qu'au second dont la scène a lieu sur le rivage. Cependant, le format carré de l'esquisse est problématique car

la commande de Watelet avait une destination précise. L'œuvre finale devait s'adjoindre aux deux tableaux de François Boucher provenant de la collection de l'avocat Derbais pour qui Boucher les avait peints en 1732 et que Watelet possédait en 1750. Le format légèrement en longueur était donc important dès l'origine pour respecter l'harmonie des trois œuvres qui demeurèrent ensemble dans tous les domiciles de Watelet et furent vendues ensemble à son décès³.

Le format carré et les dimensions pourraient donc davantage correspondre à l'esquisse du carton Marigny cataloguée sous le *P. 194⁴ du catalogue de Nicolas Lesur et restée un temps avec l'esquisse conservée à Auxerre (P. 227)⁵ d'un autre carton de tapisserie des Gobelins conservé au musée du

Louvre (P. 228)⁶. Toutefois, une autre esquisse de format carré, à la composition beaucoup plus proche du tableau d'Arras est récemment réapparue (Paris, galerie Talabardon et Gautier; sa vente, Paris, Hôtel Drouot, Ader, 21 mars 2023, n° 7, repr. coul. au catalogue). Cette dernière pourrait tout à fait correspondre au *P. 194.

Aussi selon Nicolas Lesur, notre esquisse a pu être peinte pour préparer le carton destiné aux Gobelins. Pierre aurait alors puisé son inspiration dans l'œuvre réalisée quelques années auparavant pour Watelet, ce qui a pu conduire Marigny à lui demander de repenser sa composition pour une idée plus neuve qui aurait abouti à la seconde esquisse puis au carton anciennement conservé à Arras.

Nous remercions Monsieur Nicolas Lesur de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de cette œuvre par un courriel en date du 1^{er} septembre 2025 ainsi que pour son aide précieuse à la rédaction de cette notice.

1. Nicolas Lesur, Olivier Aaron, Jean-Baptiste Marie Pierre 1714-1789. *Premier peintre du roi*, Paris, 2009, p. 261-262.

2. *Ibid.*, p. 284-285.

3. Leur association avait d'ailleurs été soulignée par Paillet qui rédigea le catalogue.

4. Nicolas Lesur, Olivier Aaron, op. cit., p. 284.

5. *Ibid.*, p. 299.

6. *Ibid.*, p. 299.



Nicolas VLEUGHELS

Paris, 1668 - Rome, 1737

L'Enlèvement d'Europe

Huile sur panneau de chêne, une planche
Daté '1723' en bas à gauche

26 × 35 cm

(Restaurations)

Sans cadre

Provenance :

Peut-être vente du « Cabinet de M**** » (Desbrières ou Fitz James), Paris, Hôtel d'Aligre, 18-19 mai 1778, n° 33 (L'amour couché, & Vénus avec les Graces, & pour pendant l'Enlèvement d'Europe. Ces deux tableaux d'une composition agréable & d'une belle couleur, sont peints sur bois. H. 9 pouces 3l. ; largeur 12 po 6l. « 360. A Despres » (H. 0,249 ; L. 0,327) ; Collection particulière, Paris

Bibliographie :

Peut-être Bernard Hercenberg, *Nicolas Vleughels. Peintre et directeur de l'Académie de France à Rome 1668-1737*, Paris, 1975, p. 120-121, n° 196

The Abduction of Europa, oil on oak panel, dated, by N. Vleughels
10.23 × 13.77 in.

6 000 - 8 000 €

Nicolas Vleughels séjourne deux ans à Venise à partir de mars 1707. Les conséquences de ce séjour furent particulièrement importantes. Les copies d'après Véronèse sont au cœur de sa pratique peinte et gravée comme de son enseignement, alors qu'il est directeur de l'Académie de France à Rome. Il fait ainsi faire des copies du maître vénitien du XVI^e siècle à Charles

Natoire, Etienne Jeaurat, Carle van Loo. C'est sans doute auprès des maîtres vénitiens qu'il trouve son inspiration pour réaliser notre tableau.

Nicolas Vleughels réalise au moins une autre peinture représentant *L'Enlèvement d'Europe*, que nous connaissons par la gravure de Madeleine Horthemels de 1723, année de réalisation de notre panneau.





32

Joseph-Marie VIEN

Montpellier, 1716 - Paris, 1809

Vestale lisant une lettre

Huile sur toile de forme ovale
Signée et datée 'j.m.vien 1766'
sur le haut de la lettre
72 × 60 cm

Provenance :

Collection particulière, Île-de-France

*Vestal reading a letter, oil on canvas,
signed and dated, by J.-M. Vien
28.34 × 23.62 in.*

6 000 - 8 000 €

Joseph-Marie Vien réalise plusieurs séries de tableaux de format ovale autour des années 1754–1755.

Ainsi, au Salon de 1755, Vien expose sous le même numéro *Buste d'une vestale couronnée de roses*, *Prêtresse tressant une couronne de fleurs* et *Prêtresse brochant pour l'ornement d'un temple*¹. Une esquisse pour la *Prêtresse brochant pour l'ornement d'un temple* et des dessins préparatoires pour les trois tableaux du Salon de 1755 se trouvent au musée des Beaux-Arts de Béziers². Trois autres sujets recensés dans le catalogue raisonné de l'artiste peuvent être mis en rapport avec notre peinture :

Jeune fille venant de former une couronne, *Jeune grecque considérant un nid d'oiseaux* et *Une femme qui arrose un pot de fleurs*³.

1. Thomas W. Gaehtgens et Jacques Lugand, *Joseph-Marie Vien. Peintre du roi (1716-1809)*, Paris, 1988, p. 155-156, n° 114, 115 et 116. La *Prêtresse brochant pour l'ornement d'un temple* se trouve aujourd'hui au musée Fabre de Montpellier.
2. *Ibid.*, p. 156, n° 117 et p. 240-241, n° 68-71.
3. *Ibid.*, p. 156, n° 118, 119 et 120.



33

* 33

Jean-Baptiste VANMOUR

Valenciennes, 1671 -
Constantinople, 1737

Femmes turques allant au bain

Huile sur toile (Toile d'origine)
Trace de motif décoratif peint au verso
Annoté à l'encre 'femmes turques allant
au bain' au verso du châssis
32,5 × 25 cm

*Turkish women going to the bath,
oil on canvas, by J.-B. Vanmour
12.79 × 9.84 in.*

4 000 - 6 000 €

Notre tableau est à mettre en
rapport avec la planche 62
du *Recueil de cent estampes
représentant différentes nations du
Levant*, dit *Recueil Ferriol*.

34

Joseph VERNET

Avignon, 1714 - Paris, 1789

Rencontre galante de soldats près d'une rivière et Pêcheurs devant une cascabelle

Paire d'huiles sur toile
74,5 × 99 cm
(Restaurations anciennes)

Provenance :

Probablement vente Christie's, décembre
1935 ou 1938 (selon des traces
d'inscriptions au verso) ;
Collection particulière, Italie

*Gallant meeting of soldiers near a river
and Fishermen in front of a waterfall,
oils on canvases, a pair, by J. Vernet
29.33 × 38.98 in.*

35 000 - 45 000 €

Construits en pendant, nos œuvres
évoquent les recherches de Joseph
Vernet sur la représentation des
différentes heures de la journée
qui accompagnent le peintre tout
au long de sa carrière. Elles furent
réalisées par Vernet lors de son séjour
en Italie qui s'étend de 1734 à 1752.
Comme souvent en cette période
moins connue de sa carrière, des
compositions proches sont reprises
par le peintre ou ses collaborateurs
pour satisfaire l'importante demande
d'une clientèle anglaise que le peintre
doit à son épouse et à son beau-
père. Nos tableaux reprennent des
compositions intitulées par Florence
Ingersoll-Smousse¹ *Le Soir* et *Le Matin*,
signées et datées de 1747-1748. Ils se
trouvaient en 1925 dans la collection
de Paul Cailleux et furent présentés en
vente publique il y a dix ans².

Joseph Vernet étudie ici avec
attention les effets atmosphériques de
la lumière qui enveloppe la campagne
romaine, en prenant pour cadre
Tivoli, dont il propose ici une vue
fantaisiste. Pour la *Rencontre galante de
soldats près d'une rivière*, il emprunte
ses personnages au peintre Salvator
Rosa, qui constitue une source
d'inspiration féconde pour le peintre

avignonnais. Par cet hommage
rendu au maître italien, il entend
sans doute également répondre aux
désirs de sa clientèle, majoritairement
composée d'amateurs anglais, qui
affectionnent tout particulièrement
les compositions du maître napolitain
du milieu du XVII^e siècle. Le motif
des soldats placés dans un paysage
montagneux où coule une rivière est
récurrent dans l'œuvre de Rosa³.

Nous remercions Emilie Beck de
nous avoir aimablement confirmé
l'authenticité de ces œuvres dans
un courriel en date du 5 avril 2024
et par un examen de visu en date du
3 octobre 2024.

1. Florence Ingersoll-Smousse, *Joseph Vernet, peintre de marine 1714-1789*, Paris, 1926, vol I, p. 49, n° 167 ter, p. 52, n° 208 bis
2. Vente anonyme ; Rémy Le Fur et associés, Hôtel Drouot, S. 5 & 6, 26 mars 2014, lot 306 (adjugé 115.000 €)
3. Par Salvator Rosa, citons par exemple *Polycrate et le pêcheur*, Art Institute de Chicago (n° 1942.291) ou encore les deux paysages ovales du Los Angeles County Museum of art représentant des soldats dans un paysage (n° 51.44.1 et 51.44.2).



34 I/II



34 II/II

Jean VALETTE-FALGORES, dit PENOT

Montauban, 1710 - après 1777

Trompe l'œil au mur de bois avec
médaillon, gravure, baromètre,
thermomètre, pipe et cartes coupées

Huile sur toile
65 × 81,5 cm
(Restaurations)
Sans cadre

Provenance :

Vente anonyme ; New York, Sotheby's,
25 mai 2000, n° 115 (adjugé 60 000\$)

*Trompe l'œil with medallion,
print, barometer, pipe and cut cards,
oil on canvas, by J. Valette-Falcores
called Penot*
25.59 × 32.08 in.

20 000 - 30 000 €

Peintre montalbanais du XVIII^e siècle, Jean Valette-Falcores dit Valette-Penot se spécialise dans le domaine du trompe-l'œil. Peignant des tableaux de chevet pour l'aristocratie locale, il réalise également vers 1770 un ensemble de décors pour le château de Beausoleil près de Montauban. Sa réputation s'étend rapidement à d'autres régions du Royaume puisqu'il peint un ensemble de trompe-l'œil devant s'intégrer dans les éléments de mobilier du cabinet de curiosité de l'amateur d'art breton Christophe-Paul de Robien¹.

Sur un fond en bois encadré sont ici accrochés plusieurs objets régulièrement représentés par

Valette-Penot tels une pipe, une plume, des cartes à jouer ou une gravure ancienne. Les trompe-l'œil de Valette-Penot comme ceux de ses prédécesseurs nordiques ne sont pas exempts de références au registre de la vanité. Le médaillon en plâtre fendu, grossièrement réparé, comme l'estampe déchirée et écornée contiennent des allusions à la fin de vie et au passage du temps et nous rappellent notre condition d'être mortel.

1. Voir par exemple Rennes, musée des Beaux-Arts, n° 794.1.139





I/II



II/II

36

Charles Amédée Philippe van LOO

Rivoli, 1719 - Paris, 1795

Allégorie de la Peinture *et* Allégorie de la Sculpture

Paire d'huiles sur toile
(Toiles d'origine)
Signées et datées
'Amédée / Van. Loo / .1765.'
en bas à gauche et en bas à droite
Porte une ancienne étiquette
'526 527 / Amade Vanloo / 80' au verso
39 × 29,5 cm
(Un petit enfoncement en partie
supérieure dans l'allégorie de la
sculpture)

*Allegory of the Painting and Allegory
of the Sculpture, oils on canvases,
signed and dated, by C.-A. van Loo
15.35 × 11.61 in.*

12 000 - 15 000 €

En 1752–1753, Carle van Loo (1705–1765) réalise pour le compte de Madame de Pompadour une série de quatre allégories des beaux-arts (aujourd'hui conservée à San Francisco) destinée au salon de Compagnie du château de Bellevue. Diffusées par la gravure, ces œuvres connurent un important succès comme en témoignent les multiples reprises peintes¹. Nos toiles exécutées par le neveu de Carle van Loo, Charles Amédée, ont été réalisées lors du second séjour du peintre à Potsdam. Si par leur thème, elles évoquent les travaux de Carle, elles diffèrent dans leur composition puisqu'il s'agit ici de petits amours

ailés et non d'enfants travestis en peintre, sculpteur, architecte et musicien. Nous pouvons formuler l'hypothèse que nos toiles furent commandées par le roi Frédéric II de Prusse (1712–1786) pour le décor de l'une de ses résidences. Le fait que Carle van Loo ait décliné l'invitation de Frédéric II à travailler pour lui et qu'il fut remplacé par Amédée vient étayer cette supposition.

1. Des reprises avec variantes de ces toiles furent récemment vendues dans nos salles : vente anonyme ; Paris, Artcurial, 23 septembre 2025, n° 12.



37

Hubert ROBERT

Paris, 1733-1808

Famille près d'une fontaine dans un paysage

Huile sur toile (Toile d'origine)
57 × 102 cm
(Petits soulèvements)

Provenance :

Vente anonyme ; Paris, Audap Godeau
Solanet, 14 juin 1989, n° 66

*Family close to a fountain in a
landscape, oil on canvas, by H. Robert*
22.44 × 40.15 in.

20 000 - 30 000 €

Les emprunts à la statuaire et à l'architecture romaines parcourent l'œuvre d'Hubert Robert qui est durablement marqué par son long séjour romain qui s'étend de 1754 à 1765. Cette fascination pour l'antique de laquelle l'artiste ne semble jamais se départir, et ce même plusieurs années après son retour en France, se révèle ici à travers la représentation du lion égyptien en basalte de la bouche duquel jaillit de l'eau. Deux lions placés en paire provenaient de l'Iseo Campense, un temple érigé par Domitien dans le Campus Martinus en l'honneur des dieux égyptiens Isis et Serapis. D'abord installés à l'entrée de l'église de Santa Stefano del Cacco, Pie IV Médicis en fit don en 1562 au peuple romain pour décorer la « cordonata » du Capitole sur deux socles conçus par Giacomo della Porta. Les lions furent adaptés en fontaines dès 1587.

Les phénomènes de variations et de répétitions parcourent l'œuvre d'Hubert Robert qui se plaisait à reprendre à l'envi certains motifs. Ces lions de la « cordonata » comptent parmi les sujets les plus récurrents¹. Le personnage féminin accompagné de jeunes enfants comme le jeune homme remplissant une écuelle d'eau sont eux aussi semblables à d'autres personnages

figurés ailleurs chez Robert. Elle évoque en particulier les lavandières qui jalonnent sa production peinte.

Rapidement brossés, le paysage et le ciel présentent un aspect plus esquissé. Cette vue est vraisemblablement destinée à un dessus-de-porte que l'on peut dater des dernières années de la carrière de l'artiste, à un moment où l'art de Robert continuait à être très apprécié.

Nous remercions Sarah Catala d'avoir examiné ce tableau de visu le 2 octobre 2023 et d'en avoir confirmé l'authenticité. Elle date cette œuvre vers 1790–1808. Une lettre d'étude en date du 4 octobre 2023 sera remise à l'acquéreur.

1. Nous pouvons ici évoquer à titre d'exemples *Le Théâtre des eaux dans le jardin de la villa Aldobrandini*, huile sur toile, vers 1765-1780, n° 52 du catalogue de Sarah Catala, Hubert Robert. De Rome à Paris, Paris, 2021, p. 151, repr. p. 92 ainsi que le dessin représentant un caprice architectural avec le port de Ripetta, le Panthéon et le Colisée (n° 1 du même catalogue), p. 144, repr. p. 158.



38

Jean-Jacques BACHELIER

Paris, 1724-1806

Descente de croix

Huile sur toile marouflée sur panneau
30,5 × 22,5 cm

Exposition :

Salon de 1761, n° 66

Bibliographie :

Mercur de France, octobre 1761, p. 110
L'Année Littéraire, 1761, tome VI, p. 11
Denis Diderot, Salon de 1761 (consulté en ligne le 15 octobre 2025)
Hélène Mouradian, Xavier Salmon, Tamara Préaud, Danielle Rice (dir.), *Jean-Jacques Bachelier (1724-1806). Peintre du Roi et de Madame de Pompadour*, cat. exp., Versailles, musée Lambinet, 1999, p. 150-151-152, n° 102 (décrit erronément)

Descent from the Cross, oil on canvas laid down on panel, by J.-J. Bachelier
12.00 × 8.85 in.

8 000 - 12 000 €

Les commentaires sur cette esquisse en grisaille présentée au Salon de 1761 sont élogieux. Dans le *Mercur de France*, l'auteur loue le talent et l'éclectisme du peintre qui réalise aussi bien des tableaux de fleurs, que des cartons de tapisserie et des sujets d'histoire. Au sujet de notre tableau, l'on peut lire dans ce journal : «ce n'est pas sans quelque étonnement, que l'on passe de la plupart des Tableaux de ce Peintre (M. Bachelier) à une esquisse en grisaille, où il a représenté une descente de Croix. Ce morceau est, sans outrer l'éloge, le germe des plus grandes parties de l'Art. Un enchaînement sage & ingénieux dans la composition, des effets justes & frappants d'expressions & de lumières,

tout ce qui suffiroit pour constituer le grand Peintre, se trouveroit dans le développement de cette belle intention, si elle étoit exécutée dans un Tableau avec le même succès que dans l'esquisse». La même année dans *L'Année littéraire*, les amateurs d'art peuvent lire : «son esquisse d'une descente de Croix est d'un beau génie, d'un grand effet, & promet un excellent tableau».

Nous remercions Madame Hélène Mouradian de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de cette œuvre par un examen de visu en date du 6 octobre 2025 et pour son aide à la rédaction de cette notice.

Antoine VESTIER

Avallon, 1740 - Paris, 1824

Allégorie de la Musique

Huile sur toile
Signée et datée 'Vestier / pinxit 1788'
en bas à gauche
81 × 65 cm

Provenance :

Chez Wildenstein, Paris, vers 1900 ;
Collection de Mrs Derek Fitz-Gerard ;
Sa vente, Londres, Sotheby's, 30 juin
1965, n° 2 (avec son pendant, une
'Allégorie du Dessin') ;
Newhouse Galleries, New York ;
Vente anonyme; Londres, Phillips,
15 décembre 1998, n° 73 (avec son pendant)

Exposition :

Salon de 1789, Paris, n° 107

Bibliographie :

Emile Bellier de la Chavignerie et Louis
Aubray, *Dictionnaire général des
artistes de l'Ecole française...*, Paris,
1885, vol. II, p. 665
André Foulon de Vault, « Antoine Vestier,
1740-1824, notes et renseignements »,
in *Le Carnet historique et littéraire*,
t. VII, février 1901, p. 232 et mars
1901, p. 412
Jean-Claude Sueur, *Le portraitiste
Antoine Vestier*, Neuilly, 1974, p. 64
Anne-Marie Passez, *Antoine Vestier
1740-1824*, Paris, 1989, p. 176-177,
n° 72, repr.

*Allegory of Music, oil on canvas,
signed and dated, by A. Vestier
31.88 × 32.29 in.*

25 000 - 35 000 €



Fig. 1.

Présentée au Salon de 1789, cette allégorie de la musique figurant une jeune femme jouant de la guitare accompagnée d'un enfant tournant les pages de son cahier de musique, avait pour pendant une allégorie du dessin (fig.1). Exécutées en 1788, elles furent exposées l'année suivante au côté de six autres œuvres de Vestier. Notre tableau porte le témoignage du style précieux et charmant qui caractérise le début de sa carrière. La physionomie de cette peinture a par la suite été largement « enrichie », comme l'en atteste la reproduction qui figure dans le catalogue raisonné rédigé par Anne-Marie Passez¹. En effet, les repeints modifiant la

coiffe de la femme et l'arrière-plan ont été retirés après 1998 afin de lui redonner son aspect original.

Si les allégories ne constituent qu'une faible part du corpus de Vestier, la représentation des instruments et des musiciens semble l'avoir tout particulièrement intéressé². Excellent portraitiste, c'est dans ce genre qu'il est reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1786 sur présentation des portraits de ses confrères Gabriel-François Doyen (Paris, musée du Louvre) et Nicolas-Guy Brenet en 1786 (Versailles, musée national du château et de Trianon). Notre œuvre témoigne de son talent

pour le rendu des expressions, des regards et des étoffes. Cette aisance dans le domaine du portrait l'amena ensuite à la pratique de la miniature, médium dans lequel il s'avéra particulièrement habile.

1. Anne-Marie Passez, *Antoine Vestier 1740-1824*, Paris, 1989, p. 177, fig. 72.
2. Nous pouvons ainsi citer *La Cantatrice Rose Renaut*, 1791, Phoenix Art Museum, *Mademoiselle Rouillé au piano*, 1792, collection particulière, France ou encore *Le Guitariste* Gatayes, 1803, collection particulière, Paris.





40

40

École française du XIX^e siècle

D'après Jean-Baptiste Oudry

Rendez-vous de chasse au carrefour du Puits du Roi en forêt de Compiègne

Huile sur toile (Toile d'origine)
Toile de la maison Ange Ottoz
2, rue de la Michodière Paris
44 × 80 cm

Notre tableau reprend le carton de tapisserie de 1735 d'une des compositions qui forment la suite des *Chasses royales de Louis XV* réalisée par Jean-Baptiste Oudry

(musée national du château de Fontainebleau). La tapisserie de haute lisse mesurant 430 × 673 cm se trouve aujourd'hui au Palais Pitti de Florence (n° inv. 608).

Hunting trip at Puits-du-Roi in the forest of Compiègne, oil on canvas, French School, 19th C.
17.32 × 31.49 in.

8 000 - 12 000 €

41

Gabriel de SAINT-AUBIN

Paris, 1724-1780

La foire de Bezons

Huile sur toile
48,5 × 60 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Thomaston, Thomaston Place Auction Galleries, 26 août 2023, n° 2281 (comme Jean-Baptiste Pater) ; Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire ; Collection particulière, Île-de-France

The fair at Bezons, oil on canvas, by G. Saint-Aubin
19.09 × 23.62 in.

30 000 - 40 000 €

Chroniqueur infatigable et boulimique de la vie parisienne, Gabriel de Saint-Aubin était partout du matin au soir, le long des boulevards ou dans une loge de théâtre, à saisir l'attitude d'un porteur d'eau ou la visite d'un monarque étranger. Il était dans les salons les plus huppés, les expositions de l'Académie, les fêtes les plus populaires ; il était l'œil insatiable, le critique le plus attachant du quotidien de la capitale au XVIII^e siècle.

Ce gribouilleur dont les tâches sur ses dessins témoignent d'une vie sans règles ni contraintes – «de bohème» dirions-nous avec un certain anachronisme – était apprécié de tous, il faisait en quelque sorte partie du décor tant

sa présence était implicite dans chacun des grands événements du calendrier parisien.

Les fêtes et les réjouissances populaires l'attiraient tout autant que l'arrivée d'une ambassade et nombreux sont les dessins qui témoignent de sa joie de représenter des couples dansants, jouant où se charmant : « Les fêtes à Saint-Cloud » (une feuille datée de 1762 anciennement dans la collection Goncourt), celle de la foire Saint-Laurent (datée de la même année et récemment présentée en vente¹), celles se déroulant dans le jardin des Tuileries² sont autant d'exemples de la frénésie de l'artiste à dessiner ces moments de vie.

Les œuvres peintes de Gabriel de Saint-Aubin sont quant à elles



41



Fig. 1.

beaucoup plus rares (probablement une vingtaine) et la découverte de notre toile constitue un événement pour les amateurs du XVIII^e siècle français. Si notre composition était connue par la gravure de Saint-Aubin lui-même (fig. 1) datée de 1750, Emile Dacier énonce en 1931: «On notera la mention «pinx.»»,

qui suit la signature de l'artiste : elle indique vraisemblablement que l'eau-forte a été exécutée par Gabriel de Saint-Aubin d'après une de ses peintures ou une de ses gouaches»³. L'existence même de notre tableau n'était que supposée et sa découverte au sein de cette vente est un événement!

Décrivant le sujet de notre toile la même année, l'avocat Barbier écrit dans son Journal le 30 août 1750: «En même temps que cette procession [des reliques de saint Maur] passoit d'un côté dans les rue de Paris, on y trouvoit d'un autre côté des calèches, carrosses remplis de masques, et d'autres à cheval, parce que c'est la foire du petit Bezons, au-dessus des Champs-Élysées, qui est un jour marqué de

promenade de Paris, tant pour le peuple que pour les gens à carrosse; ce dimanche 30 est le jour de saint Fiacre, et cette foire est toujours le dimanche le plus près de la saint Fiacre»⁴. Plus que la fête elle-même, notre toile illustre sans doute plus certainement le retour de cette foire qui était marquée par une cavalcade dont l'exubérance est bien retranscrite par le peintre avec ces personnages déguisés en costume de la commedia dell'arte perchés sur le toit des carrosses. Léon Greder cite par ailleurs en 1905 l'eau-forte de notre composition et détaille dans ses «Notes topographiques sur l'itinéraire du retour de Bezons», l'itinéraire suivi par la cavalcade des masques que tous voulaient voir rentrer dans Paris⁵.

1. Vente anonyme; Paris, Hôtel Drouot, Millon et ass., 8 décembre 2010, lot 5
2. Par exemple vente anonyme; Londres, Christie's, 13 décembre 1984, lot 171
3. Emile Dacier, Gabriel de Saint-Aubin, peintre, dessinateur et graveur, catalogue raisonné, Paris et Bruxelles, 1931, t.2, p.103-104.
4. Edmond-Jean-François Barbier, Chronique de la Régence, Paris, 1858, t. IV, p.467
5. Léon Greder, « Le retour de la foire de Bezons aux XVII^e et XVIII^e siècles », in Bulletin de la Société historique et archéologique des VIII^e et XVII^e arrondissements de Paris, oct.-déc. 1905, p. 86-120.

Jean-Baptiste GREUZE

Paris, 1725 - Tournus, 1805

Le jeune mathématicien

Huile sur toile
45 × 37,5 cm

Provenance :
Collection de la comtesse Marie-Thérèse de la Béraudière, selon une étiquette sur le cadre au verso ;
Stoganooff, Moscou, selon le catalogue de vente de Sotheby’s ;
Margraf, Berlin, selon le catalogue de vente de Sotheby’s ;
Duveen Brothers, New York, selon le catalogue de vente de Sotheby’s ;
Mrs. Vera Brand, New York, selon le catalogue de vente de Sotheby’s ;
Newhouse galleries, New York, selon le catalogue de vente de Sotheby’s ;
Collection de Monsieur et Madame Kay Kimbell, Fort Worth, Texas ;
Leur vente ; New York, Sotheby’s, 9 juin 1983, n° 51 ;
Vente anonyme ; Londres, Dreweatts, 12 juin 2024, n° 90 ;
Acquis lors de cette vente par l’actuel propriétaire

The young Mathematician, oil on canvas, by J.-B. Greuze 17.71 × 14.76 in.

70 000 - 100 000 €

Notre tableau représentant un petit garçon plongé dans une leçon de géométrie apparaît alors que le musée du Petit Palais présente une exposition monographique sur le peintre Jean-Baptiste Greuze à l’occasion du 300^e anniversaire de sa naissance. Intitulée « L’enfance en lumière », cette manifestation propose d’interroger le rapport qu’entretient le peintre avec la période de l’enfance. Thème central dans la production peinte et dessinée de l’artiste, il lui permet d’aborder diverses questions telles que la place de l’enfant dans la famille et dans la société du XVIII^e siècle, le rôle de l’enfance dans le développement de l’être adulte ou encore l’importance de l’éducation. C’est cet intérêt pour l’éducation

enfantine qui est ici manifesté par Greuze qui présentait déjà au Salon de 1757 un *Écolier qui étudie sa leçon*. Au XVIII^e siècle, l’apprentissage de la géométrie et des mathématiques est encouragé par les nouveaux traités d’éducation. Dans *Adèle et Théodore ou Lettres sur l’éducation* de Stéphanie-Félicité du Crest, comtesse de Genlis (1746–1830), l’auteur évoque l’importance que revêtent les mathématiques dans l’éducation des jeunes garçons et filles de familles fortunées : « mon fils apprend déjà les Mathématiques à douze ans, il a commencé le premier volume de M. Bezout, qui traite de l’Arithmétique (...) comme je veux qu’on emploie six ans à l’étude des Mathématiques, il suffit d’y consacrer trois heures par

semaine »¹. Cette vogue des images liées à l’apprentissage trouve son origine dans les tableaux nordiques du XVII^e siècle représentant de jeunes enfants à l’étude. Notre *Petit Mathématicien* reflète le succès de cette composition connue par une autre version du musée Fabre de Montpellier, qui constitue peut-être la version prototypique², ainsi que par une seconde reprise autographe en mains privées³. Dans une logique commerciale évidente, Greuze réalise plusieurs versions d’une même composition, en particulier dans la période tardive de sa carrière. Cette pratique sérielle est bien documentée dans le catalogue monographique rédigé au début du siècle par Jean Martin⁴.

Nous remercions Madame Yuriko Jackall pour son aide à la rédaction de cette notice et pour les informations qu’elle nous a apportées.

1. Stéphanie-Félicité du Crest, comtesse de Genlis, *Adèle et Théodore ou Lettres sur l’éducation*, tome 2, Paris, 1782, p. 120.
2. Huile sur toile, 63 × 54,4 cm, Montpellier, musée Fabre, vers 1780-1790, inv. 837.1.35.
3. Antoine Chatelain, *Greuze, l’enfant et la famille*, Paris, galerie Coatalem, cat. exp., 6 novembre- 20 décembre 2024, p. 147, cat. 24
4. Jean Martin, *Œuvre de J.B. Greuze : catalogue raisonné*, Paris, 1908.





43

Pays-Bas, XVI^e siècle

Portrait d'un gentilhomme

Huile sur panneau de chêne, une planche
18,5 × 16 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Amsterdam, Mak van Waay, 23-26 juin 1953, n° 66 (comme « Meester der 'Stadthalterin Maria' ») ;
Vente anonyme ; Berlin, Leo Spik, 16 juin 1954, n° 143 (comme William Scrots) ;
Vente anonyme ; Amsterdam, Christie's, 3 septembre 1996, n° 61 (comme Manière de Frans Pourbus I)

Portrait of a gentleman, oil on oak panel, Netherlands, 16th C.
7.28 × 6.29 in.

10 000 - 15 000 €

Notre tableau était autrefois donné à William Scrots par Max Friedländer dont le nom de convention était alors « Maître de la Régente des Pays-Bas, Marie de Hongrie ». Ce portraitiste, mentionné pour la première fois en 1537 comme peintre de cour pour le compte de Marie de Hongrie (1505–1558), est ensuite actif en Angleterre. Il reprend les fonctions d'Hans Holbein en 1546 auprès du roi Henri VIII puis d'Edouard VI.

43

44

Abel GRIMMER

Anvers, 1570-1619

Le mois de mai: réjouissance
d'une élégante compagnie au bord
d'une pièce d'eau

Huile sur panneau de chêne, une planche
Diamètre : 16,5 cm
(Cassure restaurée)

Provenance :

Vente anonyme ; Bamberg, Kunstauktionshaus Schlosser, 27 novembre 2020, n° 7

Bibliographie:

Probablement Reine de Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer*, Bruxelles, 1991, p.214, XL (partie de la série sur les mois de l'année, le mois de mai mal identifié)

The month of May, oil on oak panel,
by A. Grimmer
D.: 6.49 in.

40 000 - 60 000 €

Notre tondo, qui représente une scène de pique-nique au bord d'une rivière, est une illustration du mois de mai. Selon toute vraisemblance, notre petit panneau s'insère dans une série incomplète sur les douze mois de l'année dont sept tableaux sont aujourd'hui connus et identifiés. Ces sept tableaux, décrits dans l'ouvrage monographique sur Jacob et Abel Grimmer, étaient présentés par la galerie de Jonckheere en 1986.

Ces petits *tondi*, dont Jacob Grimmer et son fils Abel se sont fait une spécialité, avaient plusieurs ambitions: proposer un discours

édifiant parfois à l'aide des Écritures saintes, constituer un élément de réflexion intellectuelle ou de méditation pour les cabinets de travail aux murs desquels ils étaient souvent accrochés et enfin flatter la richesse de la campagne et des villes flamandes. Les *Quatre Saisons* et les *Douze Mois de l'année*, associés aux activités saisonnières de l'homme, sont des thèmes majeurs dans l'art d'Abel Grimmer, qui puise son inspiration dans les gravures de Pieter Brueghel l'Ancien et d'Hans Bol.



44

Frans SNYDERS

Anvers, 1579-1657

**Coupe de porcelaine de Chine
aux fruits et aux oiseaux**

Huile sur panneau de chêne,
deux planches
La marque MV du panneauur Michiel
Vrient, actif entre 1605 et 1637, et les
marques au feu des deux mains et du
château d'Anvers sur le panneau au verso
44 × 64,5 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Rouen, M^e Fournier,
16 décembre 1984 (adjugé 400 000 Frs) ;
Galerie Gismondi, Paris, 1985 ;
Acquis auprès de cette dernière par
l'actuel propriétaire ;
Collection particulière, Paris

Bibliographie :

Hella Robels, *Frans Snyder. Stilleben-
und Tiermaler (1579-1657)*, Munich, 1989,
p. 263, n° 128
Peter Cherry, William B. Jordan, *Spanish
still life from Velazquez to Goya*, New
Haven, 1995, p. 48, ill.
William B. Jordan, *Juan van der Hamen y
Leon & The Court of Madrid*, New Haven,
Londres, 2006, p. 103, ill.
Abigail D. Newman, *Painting Flanders
Abroad. Flemish Art and Artists in
Seventeenth-Century Madrid*, Leyde,
Boston, 2022, p. 124-125, fig. 70

*Chinese porcelain cup with fruit and
birds, oil on oak panel, by F. Snyder*
17.32 × 25.39 in.

150 000 - 250 000 €



Frans SNYDERS

Anvers, 1579-1657

Coupe de porcelaine de Chine
aux fruits et aux oiseaux

Fig. 1. Anton van Dyck, *Portrait de Diego Felipe de Guzmán Marqués de Leganés* (c. 1580-1655), huile sur toile, Tokyo, National Museum of Western Art, n° P.1987.0002

Cette composition nous offre la quintessence de l'art de Snyder dans un format parfait, à la fois précieux et intime. La technique est exemplaire, la matière généreuse et riche, maîtrisée par le peintre qui en exagère la brillance grâce à une miction riche en huile. Snyder se révèle dans ce panneau à la fois comme l'immense artiste que nous connaissons, mais aussi comme un peintre cette fois-ci confidentiel, maîtrisant l'espace dans un petit format, la lumière, les mouvements, les fruits comme les animaux. Le détail des ailes de l'oiseau de gauche est si merveilleusement rendu

qu'il nous offre l'impression que le volatile est prêt à s'évader du cadrage du tableau.

Le discours est plus complexe et subtil cependant qu'il n'y paraît : ces raisins appétissants posés dans une précieuse coupe en porcelaine de chine Wan-Li font allusion à la nature périssable des choses terrestres et les oiseaux sont au travail pour accélérer la course inexorable du temps. Ils sont entrés par la fenêtre. De l'extérieur vient la menace... L'un des quatre est encore en plein vol, bien décidé à conquérir son dû comme l'exprime son œil déterminé, quitte à créer la surprise

chez son rival fièrement campé sur une poire. Un chardonneret se régale d'un grain de raisin dans l'angle inférieur droit, l'harmonie de son plumage rouge avec la nappe nous séduit. Voici une composition en apparence simple mais les détails, le traitement et le discours du peintre en font un véritable chef-d'œuvre.

Frans Snyder entre en 1593, à l'âge de 14 ans, dans l'atelier de Pieter Brueghel II. Maître en 1602, il se rend en Italie, à Rome puis à Milan, durant un voyage de deux années en 1608 et 1609. De retour à Anvers, il se spécialise dans les

natures mortes et sa réputation s'étend rapidement, à tel point que Rubens fait appel à lui entre 1611 et 1616 pour collaborer à certaines de ses œuvres. Ayant épousé en 1611 Marguerite de Vos, sœur de Cornelis et de Paul de Vos, il influence considérablement ce dernier pour ses sujets animaliers. Membre de la Société des Romanistes à Anvers en 1619, il en devient le doyen en 1628. Snyder inventa ce type de scènes d'intérieur où les animaux occupent une place prépondérante. Dédiant sans doute de très nombreuses heures à l'observation des animaux qu'il représentait morts ou vivants,

il employait le dessin pour étudier pelages et plumages d'une grande variété d'espèces. Port de premier plan dès le XVI^e siècle, Anvers fut l'une des premières villes où l'on put admirer des animaux exotiques vivants et naturalisés. Si les espèces d'oiseaux ici représentées sont indigènes, la coupe en porcelaine reflète le commerce international et les richesses venant des confins du monde connu qui arrivaient à Anvers en ce début de XVII^e siècle.

Snyders s'impose comme l'un des peintres les plus importants et les plus reconnus de son époque, recevant de nombreuses commandes prestigieuses de la part des grands princes et des hauts

dignitaires de l'empire Habsbourg, de Madrid à Bruxelles, de Vienne à Milan. Il faut bien comprendre les données géopolitiques et les logiques de marché à cette période pour analyser les influences dont les artistes peuvent bénéficier. Anvers est un pôle d'exportation de peintures très important en Europe. La gouvernance espagnole des Pays-Bas du Sud explique que Rubens, Paul de Vos ou Snyders sont très demandés par les Grands d'Espagne. Les maisons nobles de Castille à meubler sont de dimensions bien différentes de celles des bourgeois anversois. Ce sont des suites de dizaines et dizaines de très grands formats qui

sont commandées à ces artistes qui – grâce à leur mode de production en atelier – peuvent répondre à d'importantes commandes, tant en volume qu'en montant financier. Diego Mexia Felipe de Guzman, marquis de Leganés (1582–1655, fig. 1) ne possédait pas moins de 58 tableaux de Snyders qu'il avait probablement acquis en grande partie durant les vingt années qu'il passa au service d'Albert VII dans les Pays-Bas espagnols. William B. Jordan¹ explique l'influence de Snyders auprès des peintres de *bodegon*, précisément en utilisant notre panneau qui fut copié par Juan van der Hamen y Leon² (fig. 2). Sans que nous puissions le

démontrer, il est très vraisemblable que notre panneau ait fait partie d'une collection espagnole en 1621 et qu'il y fut alors copié par Juan van der Hamen y Léon. Si l'on perçoit un exercice quelque peu contraint dans l'exécution du motif principal, l'espagnol se révèle un splendide paysagiste, surpassant ici le peintre flamand.

1. cité *supra*

2. Juan van der Hamen y Leon, *Composition avec fruits et oiseaux*, 1621, huile sur panneau, signé, 54,5 × 69,3 cm, Patrimoine national espagnol (10014637).



Fig. 2.



Notre tableau

Jan BRUEGHEL II

Anvers, 1601-1678

et attribué à Frans II FRANCKEN

Anvers, 1581-1642

**Sainte Famille
dans une guirlande de fleurs**Huile sur cuivre
51,5 × 38,5 cm
(Restaurations)**Provenance :**Collection particulière,
Grande-Bretagne*Holy Family in a garland of flowers,
oil on copper, by J. Brueghel II and
attr. to F. Francken
20.27 × 15.15 in.*

10 000 - 15 000 €





47

Pays-Bas, début du XVI^e siècle

Entourage de Joachim Patinir

Pietà dans un paysage
avec Jérusalem en arrière-plan

Huile sur panneau, une planche
Porte un reste de cachet de cire rouge
au verso
16 × 25,5 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Londres, Sotheby's,
30 juin 1965, n° 75 (comme Joachim
Patinir) ;
Chez Pieter de Boer, Amsterdam,
selon une étiquette au verso

*Pieta in a landscape with Jerusalem
in the background, oil on panel,
Netherlands, early 16th C.
6.29 × 10.03 in.*

60 000 - 80 000 €

Maître des demi-figures féminines

Actif dans les Pays-Bas du sud
entre 1500 et 1530

La Sainte Famille, d'après Raphaël

Huile sur panneau de chêne chantourné en
partie supérieure, trois planches
Une ancienne étiquette donnant le
tableau à Bernard van Orley 'Bernard van
Orley / élève de Raphaël / (notta) ce
tableau provient de la / galerie célèbre
de J.P. Weyer / de Cologne sous le n° 276'
au verso
88,5 × 63,5 cm

Provenance :

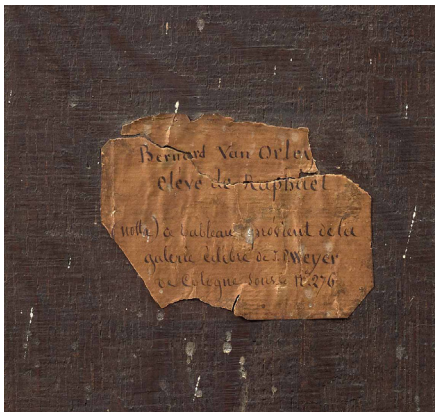
Collection de Johann Peter Weyer
(1794-1864), Cologne ;
Sa vente, Cologne, 25-30 août 1862,
sous la direction de Johann Mathias
Héberlé (H. Lempertz), n° 276
(comme Bernard van Orley)

Bibliographie :

Horst Vey, "Peter Weyer, seine
Gemäldesammlung und seine
kunstliebe", *Wallraf-Richartz-Museum*,
28, 1966, p. 222, n° 122

*The Holy Family, oil on oak panel,
by the Master of the Female Half-Lengths
34.84 × 25 in.*

80 000 - 120 000 €



Détail de l'étiquette
au verso de notre panneau



Maître des demi-figures féminines

Actif dans les Pays-Bas du sud
entre 1500 et 1530

La Sainte Famille, d'après Raphaël



Fig. 1.

L'artiste nous livre ici une composition émouvante qui réinterprète *La Sainte Famille, dite la Grande Sainte Famille de François I^{er}*, peinte en 1518 par Raphaël (fig. 1, INV. 604, musée du Louvre, Paris), tout en l'adaptant à l'univers flamand. Ce dernier tableau avait été offert l'année même de sa réalisation par le pape Léon X au roi de France. Ce fait est particulièrement intéressant puisqu'il nous renseigne sur la

possible présence de notre artiste à Paris, ou plus généralement en France, dans les années 1520–1530. Le foyer flamand à Paris, à Fontainebleau ou sur les bords de la Loire, est tout aussi important que le foyer italien comme l'a révélée l'exemplaire et récente exposition *François I^{er} et l'art des Pays-Bas*¹. Les voyages des artistes dépendent souvent des protections et des relations qu'ils ont l'occasion de

nourrir au cours de leur carrière avec de grands personnages. Le bruxellois Bernard van Orley, surnommé le « Raphaël flamand » reprit lui aussi ce motif principal de la Vierge et de l'Enfant dans un tableau aujourd'hui conservé au musée du Prado.

Notre artiste – bien que son identité exacte nous soit encore inconnu – est très certainement actif à Malines dans le milieu cultivé

et raffiné de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas de 1518 à 1530, mais aussi à Anvers. Le chantournement en partie supérieure de notre panneau est par ailleurs typique du maniérisme anversois de cette même période. Influencé par Ambrosius Benson ou Adriaen Isenbrant, il développe néanmoins une touche qui lui est proche, empreinte d'une véritable douceur dans les carnations.

S'il s'agit d'un artiste facilement identifiable en raison des petites têtes «de poupées» parfois un peu répétitives dans ses tableaux. Notre panneau démontre néanmoins qu'il peut procurer à chacun de ses personnages une psychologie proche et intense. Si la réalisation des drapés révèle probablement la collaboration d'assistants, la qualité des figures et le merveilleux état de conservation de notre beau panneau

de chêne soulignent l'immense talent de notre peintre.

Le grand collectionneur Johann Peter Weyer (1794–1864), (fig. 2), ne s'y est pas trompé en faisant l'acquisition de notre tableau que l'on retrouve dans sa fameuse vente après-décès. Architecte de la ville de Cologne entre 1822 et 1844, il avait fait fortune dans de judicieux placements boursiers et immobiliers qui lui offrirent l'opportunité de

collectionner à grande échelle : avec près de 600 tableaux parmi lesquels les plus grands artistes, il était un des plus grands collectionneurs en Allemagne au XIX^e siècle. Philanthrope, il fit bâtir en 1846 une luxueuse galerie (fig. 3) adjacente à sa maison du centre de Cologne afin de rendre accessible sa collection à un large public d'amateurs. Deux ans avant sa mort, il se trouve ruiné par des placements peu judicieux

et se voit contraint de vendre ses biens. Notre tableau se retrouve sous le numéro 276 de la vente de sa collection qui a lieu entre le 25 et le 30 août 1862 à Cologne sous le marteau de Heinrich Lempertz de la maison Herbele.

1. *François I^{er} et l'art des Pays-Bas*, exposition à Paris, musée du Louvre, 18 octobre 2017-15 janvier 2018.



Fig. 2.



Fig. 3.

Arent de GELDER

Dordrecht, 1645-1727

Deux jeunes hommes se préparant au départ

Huile sur toile,
probablement un fragment
107,5 × 61,5 cm

Provenance :

Collection particulière, Île-de-France

*Two young men preparing to leave,
oil on canvas, by A. de Gelder
42.32 × 24.01 in.*

20 000 - 30 000 €

Cette remarquable découverte nous permet de mettre en lumière l'œuvre d'un artiste rare, qui fut l'un des derniers élèves de Rembrandt (1606–1669) de 1661 à 1663. Cette toile constitue vraisemblablement la partie gauche d'une plus grande composition dont le sujet reste encore nimbé de mystères. Les couleurs sourdes employées par le peintre ainsi que la physiologie des personnages sont typiques de la manière si particulière du peintre de Dordrecht. La technique adoptée est par ailleurs caractéristique d'Arent de Gelder, avec une matière parfois violemment apposée au couteau sur la toile, puis grattée afin de donner du volume et des nuances, laissant apparaître en transparence la préparation de façon très subtile. Comme sur d'autres compositions de sa main, il a ici recours à la hampe de son pinceau, laissant des

griffures dans la peinture encore fluide. Le peintre Arnold Houbraken (1660–1719), contemporain de notre artiste, évoque précisément cette technique chez de Gelder: il «grattait l'apparence de la broderie ou des fils de la frange avec la hampe de son pinceau, ou par tous les moyens possibles, si cela servait son objectif; et il est étonnant de voir à quel point une telle approche peut parfois paraître naturelle et puissante lorsqu'on la regarde de loin»¹. Ces pratiques s'observent sur le tableau des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles représentant Loth et ses filles (90 × 90 cm, n° 3432), ou encore sur celui figurant le roi Salomon de la collection Leiden à New York (105,3 × 94,5 cm, n° AG-104). Sur notre tableau, nous la retrouvons notamment dans les lanières du sac, dans le col du manteau, mais surtout dans le cuir du

sac à dos, dont les nuances de bruns si délicates sont la résultante de cette technique du grattage. La hauteur de notre toile correspond à un format apprécié par Arent de Gelder. Le sac à dos du jeune garçon au premier plan nous semblait pouvoir évoquer un départ pour l'école. Si Arent de Gelder représente également à plusieurs reprises l'histoire de Joseph, que l'on pourrait associer à notre tableau, il ne nous est pour l'instant pas possible d'identifier précisément le sujet originel de notre toile. Resté fidèle tout au long de sa vie à l'exemple de Rembrandt, dont l'influence prestigieuse se manifeste clairement dans notre toile, Arent de Gelder a souvent vu ses œuvres attribuées à tort à son maître. Aussi, peut-être faut-il chercher la partie manquante de notre composition parmi les œuvres attribuées à l'atelier de Rembrandt.

Nous remercions le Dr. Jonathan Bikker de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de cette œuvre dans un courriel en date du 12 septembre 2025.

1. « Krabt de gedaante van het borduursel, of de draden der franje daaruit met zyn penceelstok, zonderende geene wyzen uit, als zy maar tot zyn oogmerk behulpig zyn; en 't ist e verwonderen hoe natuurlyk en kragtig zulk doen somwylen zig in affstant vertoont. » Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 3 vols., Amsterdam, 1980, 3, p. 207-8.



Osias BEERT

Courtrai, vers 1580 - Anvers, 1623

**Corbeille de fleurs et bouquet dans
un vase Wan-Li sur un entablement**

Huile sur panneau de chêne, une planche
39 × 64,5 cm

Provenance :

Collection Aspelin, Stockholm ;
Collection du comte Carl van Rosen,
Stockholm, vers 1913 ;
Chez Gösta Stenman, Stockholm, en 1934 ;
Collection Wallin, Stockholm ;
Vente anonyme ; Stockholm, Bukowski,
5-8 novembre 1975, n° 5 ;
Galerie Richard Green, Londres, 1976 ;
Collection Alfred Carl Studer, Vaduz ;
Vente anonyme ; Zurich, Koller, 22 mars
2016, n° 3031 ;
Galerie Richard Green, Londres ;
Collection particulière, Belgique

Bibliographie :

Olof Granberg, *Inventaire général des
trésors d'art peintures & sculptures,
principalement de maîtres étrangers
(non-Scandinaves) en Suède*, vol. III,
Stockholm, 1913, n° 97 (comme Balthasar
van der Ast)

Marie-Louise Hairs, *Les peintres
flamands de fleurs au XVII^e
siècle*, volume I, p. 342-343, n° 115 et
volume II, *Essai de catalogue des œuvres
authentiques*, Bruxelles, 1985, p. 5
Sam Segal, *Flowers and Nature*, La Haye,
1990, p. 183 (mentionné en note de bas
de page 2)

Marie-Louise Hairs, *Les peintres
flamands de fleurs au XVII^e siècle*,
Tournai, 1998, p. 291

*Basket of flowers and bouquet
in a Wan-Li vase on an entablature,
oil on oak panel, by O. Beert
15.35 × 25.39 in.*

400 000 - 600 000 €



Osias BEERT

Courtrai, vers 1580 - Anvers, 1623

Corbeille de fleurs et bouquet dans
un vase Wan-Li sur un entablement



Fig. 1.

On suppose qu'Osias Beert naît dans la région d'Anvers, probablement à Courtrai vers 1580. Il est ensuite documenté à Anvers en 1596 où il réside avec sa famille et reçoit son apprentissage chez le peintre Andries van Baesrode. Il obtient le titre de maître peintre de l'Académie de Saint-Luc à Anvers en 1602 puis se marie en 1606 avec Margaretha Ykens, tante du peintre Frans Ykens. Les archives nous renseignent sur l'organisation de son atelier : six peintres y furent formés ainsi que son fils Osias Beert II (1622–1658). Osias Beert l'Ancien n'ayant jamais daté et fort rarement signé ses œuvres, les confusions entre la production du père et du fils furent jadis récurrentes.

Osias Beert, aux côtés de Jan Brueghel l'Ancien (1568–1625) et d'Ambrosius Bosschaert (1573–1621), participe au développement du genre de la nature morte en Flandres au début du XVII^e siècle. Il réalise, à l'aide d'une palette vive, riche et variée, des compositions aux fruits, aux fleurs ainsi que des représentations de tables richement dressées, agrémentées de victuailles, pièces d'orfèvrerie et verreries.

Nigelle de Damas, fritillaire pintade, narcisse, anémone, crocus, iris, rose, romarin, ou encore fleur d'églantier, sont autant d'espèces de fleurs ici disposées dans un vase en porcelaine d'époque Wan-Li (1573–1620) appelé *kendi* de style

kraak et généreusement placées dans un panier en osier. Beert représente ici un ravissant ensemble de fleurs onéreuses dans un vase dont la production connaissait alors un succès considérable, atteignant des prix particulièrement élevés en ventes publiques. Dans les années 1630, les tulipes étaient au cœur d'un phénomène extraordinaire bien connu, la tulipomanie, où un seul bulbe pouvait changer de mains pour une importante somme d'argent. Les plus prisées étaient les tulipes teintées de rouge que nous apercevons sur notre panneau. Beert nous propose donc ici une opulence silencieuse, minutieusement disposée comme à son habitude.

Le thème de la fragilité de la vie et de son caractère éphémère est subtilement introduit par la présence d'un papillon qui nous rappelle la brièveté de l'existence humaine.

Plusieurs œuvres d'Osias Beert, que l'on date des années 1610, peuvent être mises en rapport avec notre tableau. Le musée du Louvre conserve ainsi un panneau d'Osias Beert représentant des fleurs dans un panier tressé sur un entablement en bois (n° M.N.R. 563, fig. 1). Comme sur notre œuvre, des insectes ont été placés au premier plan. Une autre composition, aujourd'hui en mains privées, s'apparente à la nôtre d'un point de vue formel (n° RKD I4707).



Roelof I KOETS

Haarlem, 1592/1593-1655

**Composition aux grappes de raisins
et au livre sur un entablement**

Huile sur panneau de chêne,
trois planches, parqueté
Signé et daté 'Rkoets / A1632.'
en bas à droite
52 × 81 cm
(Fentes anciennes)

Provenance :

Galerie Peter de Boer, Amsterdam,
selon une ancienne étiquette au verso ;
Collection particulière, Paris

*Composition with grapes and a book
on an entablature, oil on oak panel,
signed and dated, by R. I Koets
20.47 × 31.88 in.*

10 000 - 15 000 €





52

Pays-Bas, début du XVI^e siècle

Entourage de Joachim Patinir

Le bon samaritain avec un prêtre et un pasteur passant leur chemin

Huile sur panneau de chêne,
deux planches
37 × 56 cm
(Restaurations)

Provenance :

Kunsthandel Samuel Hartveld, Anvers, avant 1938 (comme Lucas van Gassel) ; Vente anonyme ; New York, Christie's, 15 janvier 1985, n° 216 (comme Herri met de Bles)

Bibliographie :

Luc Serck, « L'album Errera et le Recueil d'esquisses de Berlin dans leurs relations réciproques et leurs rapports avec Henri Bles », Jacques Toussaint (dir.), *Autour de Henri Bles*, actes de colloques, 9-10 octobre 2000, Namur, 2002, p. 102

The Good Samaritan with a priest and a pastor passing by, oil on oak panel, Netherlands, early 16th C.
14.56 × 22.04 in.

30 000 - 40 000 €

Le paysage représenté en arrière-plan peut être mis en rapport avec une feuille d'un carnet de croquis anversoises conservé au Kupferstichkabinett de Berlin (n° 79 C 2, folio 38r¹) (fig.1). Ce carnet de dessins présente de nombreux paysages imaginaires, des vues d'Anvers, des scènes tirées des Saintes Écritures ainsi que des représentations d'inspiration boschienne. Plusieurs feuilles de ce carnet, que l'on date des années 1540, peuvent être rapprochées de l'œuvre présumée d'Herri met de Bles et de son atelier sans que la paternité ne puisse lui revenir avec certitude.

1. Sur ce carnet, nous renvoyons aux travaux de Daan van Hesck : *Het Antwerpse Schetsboek herbekeken* (Berlijn, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. nr. 79 C 2). Over Bosch-

navolging, kopieerpraktijken en de verspreiding van vormtaal in Antwerpen rond het midden van de zestiende eeuw, mémoire de bachelor, KU Leuven, 2013; "Hieronymus Bosch, the Antwerp Sketchbook, and the transfer of images from pen to print", Master drawings, 57 (2019) n° 3, p. 291-314



Fig. 1.

École flamande, 1608

La visite à la nourrice

Huile sur panneau de chêne,
deux planches
Daté '1608' dans le berceau en bas
à gauche
52,5 × 67 cm

Provenance :

Galerie De Jonckheere, Paris et Genève,
2014 (comme Abel Grimmer)

The visit to the nursery,
oil on panel, dated,
Flemish School, 1608
20.66 × 26.37 in.

50 000 - 80 000 €



Fig. 1.

Un couple bourgeois accompagné de leur servante vient de rentrer dans un intérieur rustique au sein duquel plusieurs familles vivent et travaillent. La date 1608 apposée sur notre panneau nous renseigne précisément sur la période concernée. L'ordre règne dans ce logis, baigné d'une certaine atmosphère d'«opulence»: tout semble intact, propre, et les vêtements sont en bon état. Un étameur, un couple à la baratte, une femme partant chercher de l'eau, un vieil homme buvant du lait, les enfants près du feu et jusqu'au chien qui a pris la place du plus jeune dans le berceau; chacun est à sa place, offrant une vision immuable du monde rural en ce début de XVII^e siècle. Dans cette composition dérivant d'un original de Jan Brueghel l'Ancien (fig. 1)¹, le sujet concerne plus l'échange de bons procédés qu'une critique sociale. Notre tableau illustre une action commune mais ne condamne pas l'usage de la mise en nourrice, chaque personnage étant par

ailleurs marqué par une certaine bonhomie. L'air de la campagne, pur et vivifiant, s'opposait à celui des villes qui n'était pas «recommandé» pour les nourrissons. Cette mise à distance arrangeait le confort des familles aisées qui s'éloignaient ainsi des cris, des pleurs et des multiples contraintes des premiers mois et années de la vie d'un enfant. Il faudra attendre la seconde partie du XVIII^e siècle, comme l'ont récemment développé Emmanuelle Brugerolles et David Guillet², pour que les classes les plus privilégiées de la société ne désirent plus se séparer de leurs enfants dans leurs premières années, privilégiant un plus grand épanouissement sentimental.

1. Jan Brueghel l'Ancien, huile sur cuivre, 27 × 36 cm., Vienne, Kunsthistorisches Museum, INV 674.
2. Emmanuelle Brugerolles, David Guillet, *La nourrice et l'enfant, De Greuze à Daumier*, Paris, 2025



Anthonie VERSTRAELEN

Gorinchem, 1594 - Amsterdam, 1641

Scène de patinage en hiverPanneau de chêne, une planche
17,5 × 28 cm**Provenance :**Collection du baron Mourre,
selon une étiquette au verso ;
Collection Gustave Maurouard et Marie-
Joséphine Mourre, selon une étiquette
au verso ;
Collection Lucien Maurouard et Edith de
Nefville, selon une étiquette au verso ;
Collection particulière, Île-de-France*Winter skating scene, oak panel,
by A. Verstraelen
6.88 × 11.02 in.*

15 000 - 20 000 €

La vie d'Anthonie Verstraelen reste peu documentée : né dans le sud des Provinces-Unies, il découvre à Amsterdam, au début des années 1620, les œuvres de Hendrick Avercamp, lequel était déjà rentré dans sa ville natale à Kampen depuis quelques années. Il s'est marié deux fois, en 1628 puis en 1634 après être devenu veuf. À sa mort en 1641, sa seconde épouse est autorisée par la Weeskamer (administration de l'orphelinat d'Amsterdam) à vendre ses derniers tableaux pour subvenir aux besoins de leur nourrisson.

Verstraelen emprunte à Avercamp ses compositions de paysages à l'horizon profond, ses effets atmosphériques subtils et ses arbres maigres, héritage lointain des œuvres de Pieter Brueghel l'Ancien et de Gillis van Coninxloo. Cette filiation artistique lui permet d'adopter le genre autonome du paysage hivernal (on ne connaît qu'un seul paysage d'été de lui) ; la société hollandaise du XVII^e siècle rendant possible le développement de clientèles pour des peintres spécialisés dans des genres très précis.

Les hivers rigoureux de 1602–1603, puis ceux de 1620–1621, inspirent durablement les peintres hollandais. Sous leurs pinceaux, les rigueurs du climat sont un prétexte pour illustrer la convivialité et les loisirs. Le canal gelé devient à la fois lieu de jeu et voie de transport, une scène où la vie persiste et s'anime grâce au froid : c'est encore le cas aujourd'hui, puisque chaque maison au Pays-Bas garde chez elle au moins une paire de patins à glace.

Les paysages d'hiver de Verstraelen, au-delà de leur charme pittoresque, présentent généralement des personnages du quotidien au premier plan, tandis qu'un canal gelé s'étend à travers un village jusqu'à l'horizon. Il y ajoute souvent deux personnages élégamment vêtus, ici à gauche, observant la scène et guidant le regard du spectateur vers le centre de la composition. Sur l'autre rive, un village se dresse, des enfants s'amuse près d'une cabane en bois, autant de détails breughéliens qui tranchent avec l'atmosphère lumineuse monochrome d'une journée d'hiver.



Philips WOUWERMAN

Haarlem, 1619-1668

La halte pendant la chasse au faucon

Huile sur panneau de chêne, une planche
Monogrammé 'Ph W' en bas à gauche
39,5 × 55,5 cm

Provenance :

Collection Antony Sijdervelt ;
Sa vente ; Amsterdam, 23 avril 1766, n° 1
(acquis lors de cette vente par Van
Diemen pour Braamcamp pour 1230 fl.) ;
Collection Gerrit Braamcamp (1699-
1771), Amsterdam ;
Sa vente ; Amsterdam, Van der Schley,
31 juillet 1771, n° 283 (acquis par
P. Oets pour 1175 fl.) ;
Collection du prince Dimitri Alexeievich
Galitzine (1734-1803), Saint
Petersbourg, son étiquette gravée ainsi
que son cachet de cire rouge au verso ;
Collection du prince Nicolas
Borissovitch Youssoupoff (1750-1831),
Saint Pétersbourg, son cachet de cire
ainsi qu'une étiquette au verso ;
Probablement par descendance au prince
Boris Nicolaevitch Youssoupoff (1794-
1849) ;
Probablement par descendance à la
princesse Zinaïda Nikolayevna Youssoupoff
(1861-1939) puis au prince Felix
Felixovitch Youssoupoff (1887-1967) ;
Collection particulière, Suède, en 1919 ;
Vente anonyme ; Londres, Sotheby's,
9 décembre 1992, n° 14 ;
Galerie Richard Green, Londres, 1993-1994 ;
Collection particulière, Royaume-Uni ;
Chez Johnny van Haeften, Londres, 2015 ;
Collection particulière, Belgique

Bibliographie :

John Smith, *A catalogue raisonné*, vol.
I, Londres, 1829, p. 228, n° 93
Peut-être Gustav F. Waagen, *Die
Gemäldesammlung in der Kaiserlichen
Ermitage in St. Petersburg nebst
Bemerkungen über andere dortige
Kunstsammlungen*, Munich, 1864, p. 415
Probablement Cornelis Hofstede de Groot,
*Beschreibendes und kritisches
Verzeichnis der Werke der
hervorragendsten holländischen Maler
des XVII Jahrhunderts*, vol. II,
Esselingen, Paris, 1908, p. 461, n° 677
Clara Bille, *De tempel der kunst of het
cabinet van den Heer Braamcamp*,
Amsterdam, 1961, vol. 2. p. 68-68a
Birgit Schumacher, *Philips Wouwerman
(1619-1668). The Horse Painter of the
Golden Age*, 2 vols., Doornspijk, 2006,
vol. 1, p. 227, n° A144, vol. 2, ill. n° 135

*The halt during the falcon hunt,
oil on oak panel, by P. Wouwerman
15.55 × 21.85 in.*

200 000 - 300 000 €



Étiquette de provenance Galitzine



Étiquette de provenance Youssoupoff



Philips WOUWERMAN

Haarlem, 1619-1668

La halte pendant la chasse au faucon

L'œuvre de Philips Wouwerman se compose de paysages, batailles et parties de chasse dans lesquels les montures des personnages jouent un rôle de premier plan. Outre cette production, il réalise des personnages pour le compte d'autres artistes actifs à Haarlem tels que Jacob van Ruisdael, Jan Wijnants et Cornelis Decker afin d'agrémenter leurs paysages. Particulièrement prolifique en dépit d'une carrière relativement courte, Wouwerman laisse un œuvre de près de 600 peintures. Parmi les sujets de prédilection du peintre se trouvent ces scènes de chasse. Notre tableau

est probablement à situer à la fin de la carrière du peintre, même s'il est difficile de proposer une date précise de réalisation en raison de l'absence d'œuvres datées au cours des quinze dernières années de la carrière du peintre. Le motif du cheval blanc rappelle celui qui figure sur le tableau du Rijksmuseum daté des années 1662-1664 (n° SK-A-484). Par ailleurs, Wouwerman interprète un sujet similaire dans un tableau conservé à la Mauritshuis (Galerie du prince Willem V, n° d'inv. 216) sans doute réalisé vers 1660-1670.

Sur notre beau panneau, deux élégants couples richement habillés conversent et laissent leurs montures s'abreuver auprès d'une fontaine située aux abords d'une ruine au cours d'une chasse au faucon. Ils sont accompagnés de leurs chiens, rabatteurs et équipage. Comme à son habitude, les nuages jouent un rôle important chez Wouwerman. Ils se déploient ici, dans une envolée lyrique, sur une grande partie du panneau et animent ce remarquable paysage vallonné à la lumière rosée du matin. Ces scènes largement narratives de Wouwerman, qui se plaît à représenter une multitude

de détails amusants comme ce personnage buvant de l'eau de la fontaine à l'aide de son chapeau, étaient particulièrement populaires et avidement collectionnées aux XVIII^e et XIX^e siècles. Elles atteignaient régulièrement certains des prix les plus élevés pour des peintures de l'âge d'or néerlandais dans son pays d'origine mais aussi en France et en Angleterre. C'est le cas de notre tableau qui provient d'importantes collections dont celle de l'amateur d'art Gerrit Braamcamp qui fit fortune dans le commerce du bois (fig. 1).



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.

Il réunit en trente ans une impressionnante collection de peintures flamandes et néerlandaises. Notre panneau est ensuite acquis par Dimitri Alexeievitch Galitzine (fig. 2), membre d'une importante famille russe et célèbre pour son rôle d'intermédiaire dans les acquisitions de Catherine II de Russie d'abord à Paris (1756–1793), puis à La Haye (1769–1782)¹. Cet homme érudit passa la majeure partie de sa vie à l'étranger dans le cadre de ses fonctions diplomatiques. Nous savons qu'il achète plusieurs œuvres lors de vente du célèbre cabinet de Gerrit Braamcamp pour le compte de Catherine II ainsi que pour son cousin Alexander Mikhailovitch Galitzine (1723–1807)² mais aussi pour lui-même³.

Le tableau entre ensuite dans les collections de Nikolai Borisovitch Yousoupoff (fig. 3) qui, lui aussi dans le cadre de ses fonctions d'ambassadeur pour Catherine II de Russie, réunit une importante collection de peintures. Nous savons qu'il étudie au Pays-Bas et qu'il y rencontre Dimitri Galitzine à qui il demande une recommandation auprès de l'université de Leyde pour pouvoir s'y inscrire⁴. Établi dans la Breestraat à Leyde, il débute sa collection d'œuvres d'art et de livres. Au XVIII^e siècle, il était de bon goût de posséder un tableau de Philips Wouwerman. Or, ces princes russes étaient très au fait des artistes alors en vogue et savaient donner les bonnes orientations à leur collection.

1. C'est lui qui achète pour le futur musée de l'Ermitage *le Retour du fils prodigue* de Rembrandt en 1766.

2. Voir à ce sujet l'article d'Olga Popova, "Structure and connections of Alexander Golitsyn's agents network on the European art market of the 2nd half of the 18th century", *MODOS Revista de Historia da Arte*, volume 1, n° 3, septembre-décembre 2017, p. 14.

3. Il en va ainsi du tableau de Jan ten Compe du musée d'Amsterdam, n° SA 562.

4. Nous renvoyons à ce sujet à l'ouvrage de Sergej Androssov, Boris I. Asvarischch, Vincent Boele et Ekaterina Deryabina, *Collectors in St Petersburg*, Zwolle, 2006, p. 38-39 et 43.

Willem van MIERIS le Jeune

Leyde, 1662-1747

La marchande de légumes

Huile sur panneau de chêne, une planche
Signé et daté 'W. van. Mieris. Fe An°
1723' en bas au centre
53,5 × 44 cm

Provenance :

Collection Sir Samuel Scott, selon la documentation du RKD ;
Collection Ten Bos, Almelo, selon la documentation du RKD ;
Chez D. Katz, Dieren, vers 1933 ;
Collection Dr. Cornelis Johannes Karel Van Aalst, Hoevlaken (1866-1939) ;
Puis collection de N. J. van Aalst, Hoevlaken, en 1952-1953 ;
Par descendance jusqu'en 1990 ;
Galerie Bob Habeldt, Paris, vers 1990-1991 (avec des dimensions erronées) ;
Vente anonyme ; Paris, FL Auction, 29 juin 2016, n° 13 ;
Collection particulière, Belgique

Expositions :

Kunsttentoonstelling van 17e eeuwse schilderijen, Zutphen, Gemeentelijk Museum, 12 juillet - 3 août 1933, selon une étiquette au verso
Kersttentoonstelling. Nederlandse meesters uit particulier bezit, Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, 21 décembre 1952 - 1 février 1953, n° 47

Bibliographie :

Joachim Wolfgang Von Moltke, *Dutch and Flemish Masters in the Collection of Dr. C.J.K. van Aalst*, Vérone, 1939, p. 218, pl. LII

The greengrocer, oil on oak panel, signed and dated, by W. van Mieris the Younger
20.86 × 17.32 in.

60 000 - 80 000 €



Fig. 1.

Willem van Mieris appartient à l'une des dynasties de peintres de Leyde les plus importantes. Il est le fils et l'élève de Frans van Mieris (1635–1681), le père de Frans le jeune (1689–1763) et le frère de Jan (1660–1690). Le style de Willem van Mieris, *fijnschilder* (terme néerlandais pour peintre précieux), se caractérise, à la suite de Gerrit Dou, par un rendu extrêmement minutieux des détails ainsi que par une matière lisse et délicate réalisée par l'emploi de glacis qui masquent les coups de pinceau.

Les scènes de cuisine et d'épicerie offraient à Willem van Mieris l'occasion de montrer ses multiples talents de peintre et l'agilité avec laquelle il est capable de représenter textures et matières variées. Les divers légumes, choux-fleurs, gousses d'ail, carottes, artichauts, navets, oignons et pommes de terre, sont représentés avec une précision infinie comme le sont également les tissus du coussin de la chaise en arrière-plan et du rideau aux riches motifs sur la droite.

Les œuvres de Willem van Mieris étaient par ailleurs très recherchées et se vendaient pour

des sommes importantes. Cette grande renommée, Willem van Mieris la doit en partie à ses tableaux représentant des scènes d'intérieur flanquées de piliers en pierre agrémentés en partie inférieure d'un bas-relief richement sculpté aux motifs de putti. Il en va ainsi du tableau de Willem van Mieris de la Wallace Collection réalisé en 1731 (n° P220, fig. 1). Ce n'est pas le cas de notre panneau dans lequel le peintre s'est affranchi de ce procédé qu'il avait emprunté à son maître Gerrit Dou. Mais ne nous y trompons pas, la représentation de cette marchande de légumes plaçant un chou-fleur supplémentaire dans le panier du jeune homme en échange de la pièce de monnaie qu'il lui tend comporte vraisemblablement un contenu implicite. Peintre savant et lettré, Willem van Mieris semble avoir eu une importante collection de livres qu'il a léguée à son fils Frans et qui fut vendue lors de la vente après décès de ce dernier en 1764. Il connaissait sans nul doute les travaux de Jacob Cats, poète moraliste, qui inspirèrent de nombreux peintres hollandais du XVII^e siècle.





57

Attribué à Hans III JORDAENS

Anvers, 1595-1643

Le passage de la mer Rouge

Huile sur panneau de chêne, une planche, parqueté

Trace de monogramme rapporté en bas à droite

41,5 × 71 cm

(Fente restaurée)

*Crossing the Red sea, oil on oak panel, attr. to H. III Jordaens
16.33 × 27.95 in.*

10 000 - 15 000 €

57

58

Ambrosius BOSSCHAERT le Jeune

Middlebourg, 1609 - Utrecht, 1645

Bouquet de fleurs dans un vase sur une table couverte de fruits et coquillages

Huile sur panneau de chêne, deux planches

Signé 'A Bosschaert' en bas à droite

65,5 × 47 cm

(Restaurations)

Provenance

Vente anonyme ; Londres, Sotheby's, Parke-Bernet, 30 novembre 1983, n° 75 ; À la Galerie de Jonckheere en 2015

*Bouquet of flowers in a vase on a table covered with fruit and shells, oil on panel, signed, by A. Bosschaert the Younger
25.78 × 18.50 in.*

60 000 - 80 000 €

Cet opulent bouquet de fleurs variées est l'œuvre d'Ambrosius Bosschaert le Jeune. Récemment, la dynastie a fait l'objet d'une réécriture sur la base RKD. Ainsi, cette dynastie de peintre se compose à présent d'Ambrosius Bosschaert l'Ancien (né en 1532) qui donne naissance à Ambrosius II (1573–1621) qui est lui-même le père d'Ambrosius Bosschaert III (1609–1645). Cette nouvelle dénomination permet de distinguer les différentes générations alors qu'auparavant le fondateur de la dynastie Ambrosius Bosschaert (né en 1532) et son fils Ambrosius (1573–1621) étaient tous deux nommés l'Ancien.

Fred Meijer précise que notre tableau est caractéristique de la manière d'Ambrosius Bosschaert le Jeune (maintenant identifié comme

Ambrosius Bosschaert III) et qu'il est à dater des années 1630–1635, tandis qu'en 1984, Sam Segal pensait que notre panneau était le fruit d'une collaboration entre Abraham II Bosschaert et Ambrosius Bosschaert le Jeune, tous deux fils d'Ambrosius I (1573–1621), aujourd'hui identifié comme Ambrosius II). Le motif du lézard n'est pas inhabituel chez Bosschaert. Il est par exemple figuré sur un tableau récemment passé en vente daté 1630¹. Cette fascination pour les reptiles et batraciens s'observe sur un remarquable tableau conservé à la Fondation Custodia (Paris) représentant une grenouille géante sur le dos (n° 182).

1. Vente anonyme ; Zurich, Koller, 23 mars 2018, n° 3025



58

Abraham BLOEMAERT

Gorinchem, 1566 - Utrecht, 1651

**Vanité aux livres, crâne et crucifix
avec saint Jérôme**Huile sur toile
72 × 98,5 cm**Provenance :**Vente anonyme ; Amsterdam, Sotheby's,
14 novembre 2006, n° 61 (vendu 72.000 €) ;
Acquis lors de cette vente par l'actuel
propriétaire*Vanity with books, skull and crucifix
with Saint Jerome, oil on canvas,
by A. Bloemaert
28.34 × 38.77 in.*

20 000 - 30 000 €

Abraham Bloemaert aborde ponctuellement le thème de la vanité par le biais de la peinture¹, du dessin² et de la gravure³. Peintre catholique dans un milieu fortement protestant, Bloemaert nous offre ici une composition plus originale et complexe figurant saint Jérôme priant en arrière-plan. Saint Jérôme, père de l'Église, se retire dans le désert syrien puis part pour Rome en l'an 382 où il devient l'un des familiers du pape Damase. Ce dernier le charge de traduire la Bible en latin, tâche à laquelle il consacre sa vie. Sa version de la Bible, appelée « Vulgate » est reconnue comme la version officielle de l'Église par le concile de Trente. Ce personnage docte, patron des érudits, inspire Abraham Bloemaert à plusieurs reprises tant en peinture qu'en dessin⁴. Marcel Roethlisberger, dans l'ouvrage qu'il dédie aux travaux d'Abraham Bloemaert et de ses fils, mentionne une autre composition représentant saint Jérôme lisant avec une vanité qu'il donne à Hendrik Bloemaert (c. 1601–1672)⁵, mais dont il ne connaît qu'une photographie.

1. Vente anonyme ; Paris, Hôtel Drouot, M^e Ricqlès et Maigret, 9 juillet 2020, n° 174 (vendu 33 488 €).
2. Plusieurs dessins de sa main représentent un putto accompagné d'un sablier et d'un crâne : chez Joseph Fach à Francfort et au musée de Philadelphie (inv. n° 1984-15-1).
3. Le graveur Jan Saenredam interprète par ailleurs au burin une composition d'Abraham Bloemaert au crâne (nous renvoyons à l'épreuve conservée au Rijksmuseum d'Amsterdam, RP-P-OB-10.533).
4. Citons une étude de tête de saint Jérôme conservée à Vienne (Albertina, Graphische Sammlung, n° 8752) ou au *Saint Jérôme dans le désert* (Berlin, Kupferstichkabinett, n° 2. Garnitur, KdZ no. 1645).
5. M. G. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert and his sons*, Gand, 1993, vol I, p. 505, n° H158, reproduit, vol. II, n° H150).





60

Attribué à Gerrit van SANTEN

Delft, 1591-1656

Le siège de Schenkenschans en avril
1636 par le prince Frédéric-Henri
d'Orange Nassau

Huile sur toile
68 × 153 cm
(Restaurations)

Provenance :

Collection particulière, Belgique

*The Siege of Schenkenschans in April
1636 by Frederic-Henri d'Orange Nassau,
oil on canvas, attr. to G. van Santen
26.77 × 60.23 in.*

25 000 - 35 000 €

Au cours de la guerre de Quatre-vingts ans opposant les Provinces-Unies à la couronne espagnole, les prises de places fortes dans ces régions sans beaucoup de relief est aussi important que la maîtrise des cours d'eau. La place de Schenkenschans cumule ces deux qualités : il s'agit d'une forteresse solidement constituée et idéalement située sur un isthme à l'endroit où le Rhin et le Waal se séparent. Cette emplacement stratégique, surnommé « clé de la Hollande », permet d'accéder aux villes de Gueldre.

La France, alors associée aux Provinces-Unies, semble prendre l'avantage durant la campagne de 1635 mais, par d'habiles manœuvres, un bataillon de cinq cents Allemands sous les ordres du colonel Adolf van Eyndhouts, s'empare de la place délaissée, et tenue par une garnison de 150 soldats hollandais. À l'automne, Frédéric-Henri d'Orange Nassau (1584–1647) entame le siège de la place et fait immédiatement creuser des sapes d'approche. Le siège dure

et au printemps, en face de l'écluse, un pont de navires que l'on voit dans notre toile est installé et permet de couper les voies d'approvisionnement de Schenkenschans. Les tentatives espagnoles de briser la ligne de bateaux échouent. Les assiégés perdent tout espoir de secours et la faim et la maladie commencent à frapper. À partir de ce moment-là, les alliés parviennent à s'emparer des défenses espagnoles. Une reddition est proposée dans des conditions favorables, celle-ci est acceptée et les Espagnols se rendent le 29 avril 1636. Les forces néerlandaises conduites par le prince Frédéric-Henri parviennent ainsi à prendre la ville aux Espagnols le 29 avril 1636.

Avec quelques faibles variantes, notre toile reprend la composition de Gerrit van Santen conservée au Rijksmuseum à Amsterdam pour laquelle des preuves de paiement à l'artiste par le prince commanditaire Frédéric-Henri sont toujours conservées.



61

61

Pieter SNYERS

Anvers, 1681-1752

Composition aux cardons, fraises
des bois, grappes de raisin et fromages
sur un entablement

Huile sur cuivre
15 × 20,5 cm

*Composition with cardoons,
wild strawberries, bunches of grapes
and cheeses on an entablature,
oil on copper, by P. Snyers
5.90 × 8.07 in.*

15 000 - 20 000 €

Choux rouges, carottes ou cardons
sont la signature de notre peintre.
Si Pieter Snyers développe l'art du
portrait lors d'un séjour en Angleterre
entre 1720 et 1726, c'est bien dans
de complexes compositions de fruits
et légumes qu'il se révèle un grand
maître. En multipliant les points
de vue, Snyers nous propose des
arrangements de fruits et légumes
variés et innovants, qui nous
surprennent par leur inventivité. Sur
notre ravissant petit cuivre, Pieter

Snyers a minutieusement sélectionné
fruits et légumes afin de nous offrir
un assortiment automnal: raisins,
pommes, poires, courge, marrons,
fraises et cardons. Un autre cuivre
de Snyers de petites dimensions
récemment passé en vente illustre
la créativité de notre peintre dans le
domaine de la nature morte¹.

1. Vente anonyme ; New York,
Christie's, 14 octobre 2021,
n° 36 (vendu 93 750\$).

62

Pieter MEULENER

Anvers, 1602-1654

Scène de banquet sous de grands arbres

Huile sur panneau de chêne,
deux planches, parqueté
Signé et daté 'P. MEULENER / 1650'
en bas à droite
49 × 64 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Paris, Tajan,
22 mars 2002, n° 16 ;
Collection particulière, Belgique

*Banquet scene under large trees,
oil on oak panel, signed and dated,
by P. Meulener
19.29 × 25.19 in.*

8 000 - 12 000 €



62



I/II



II/II

63

Jacques de L'ANGE

Actif à Anvers entre 1632 et 1642

Allégorie de la vieillesse et Allégorie de la jeunesse

Paire d'huiles sur cuivre
Titres 'AETAS SENILIS' et
'AETAS IUVENILIS' en haut
28 × 35 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Monaco, Hôtel des Ventes
de Monte-Carlo, 12 décembre 2020, n° 39
(en pendant) ;
Collection particulière du Sud de la
France

Bibliographie :

Jahel Sanzsalazar, "Joining the dots.
New Research on Jacques de l'Ange",
Walraff-Richartz-Jahrbuch, 83, 2022,
p. 182, n° 32 et n° 33

*Allegory of Old Age and Allegory
of Youth, oils on copper, a pair,
by J. de l'Ange
11.02 × 13.77 in.*

10 000 - 15 000 €

Nos cuivres s'insèrent dans une série
de Jacques de l'Ange sur les quatre
âges de la vie. Outre l'*Allégorie de la
Vieillesse* et l'*Allégorie de la Jeunesse*
que nous présentons, deux autres
cuivres complètent l'ensemble :
une *allégorie de l'Enfance* (Rouen,
musée national de l'Éducation, inv.
1997.00932, fig. 1) et une *allégorie de
l'Adolescence*, récemment présentée
en vente (vente anonyme ; Zurich,
Koller, 19 septembre 2025, n° 3080,
fig. 2).



Fig. 1.



Fig. 2.



Alessandro ALGARDI, dit L'ALGARDE

Bologne, 1598 - Rome, 1654

Corpus Christi

Bronze à patine brune richement nuancée de rouge
83 × 60 cm
(Nimbe manquant)

Provenance :

Collection particulière, Paris

Œuvres en rapport :

Alessandro Algardi, *Crucifix*, bronze, c. 1640-1650, Rome, Palazzo Pallavicini-Rospigliosi
Alessandro Algardi, *Crucifix*, bronze, Rome, église Santa Maria del Popolo
Alessandro Algardi, *Crucifix*, bronze, vers 1641-1651, dimension totale 188,9 × 75,6 cm, Art Institute of Chicago, inv. 2004.42

Bibliographie en rapport :

Rudolf Wittkower, *Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London, 1966 (2006), p. 274 -276, n° 57
Antonia Nava Cellini, "Note per l'Algardi, il Bernini e il Reni", *Paragone Arte*, 207, n° 27, May 1967, p. 35-52
Catherine Johnston, "Drawings for Algardi's Cristo Vivo", *The Burlington Magazine*, 110, n° 785, August 1968, p. 459-460
Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven et Londres, 1985, p. 327-328, illustration 68 (Cat.16-C.21)
Tomaso Montanari, "Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino", *Prospettiva*, 87-88, 1997, p. 42-68

Jennifer Montagu (ed.), *Algardi. L'altra faccia del barocco*, cat. exp., Rome, Palazzo delle Esposizioni, 1999, p. 166-167, 286-289. cat. n° 33, 92 and 93
Renaissance & Baroque Bronzes from the Hill Collection, cat. exp., New York, Frick Collection, 2014, p. 234-241, cat. n° 21, (auteur de la notice Denise Allen)

Corpus Christi, bronze, brown, red patina, by A. Algardi called L'Algarde 32.67 × 23.62 in.

80 000 - 120 000 €

Ce *Cristo Vivo* en bronze fait partie des plus belles versions fondues du vivant d'Alessandro Algardi. Le modèle est celui du Crucifix du Palazzo Pallavicini Rospigliosi. Datable autour de 1646, il aurait été initialement conçu dans une version en argent pour le pape Innocent X. D'une grande intensité dévotionnelle, la figure du Christ à l'anatomie athlétique et à l'attitude calme et posée incarne magistralement la toute-puissance de l'Église de la Contre-Réforme, telle que voulait la représenter le pouvoir pontifical de l'époque.

Formé dans sa ville natale à l'*Accademia* des Carrache, Alessandro Algardi entre d'abord au service du duc de Mantoue Ferdinando Gonzague vers 1622. Il y découvre l'art antique et réalise déjà de petits modèles pour des statuettes en bronze et en argent. Recommandé au cardinal Ludovisi, neveu du défunt pape Grégoire XV qui protégeait les artistes bolonais, il s'installe à Rome en 1625. Il réalise, dans un contexte marqué par une grande concurrence, des premiers travaux de restaurations et d'ajouts aux sculptures classiques de la collection Ludovisi. Vers 1628, il reçoit ses premières commandes

publiques à San Silvestro al Quirinale, ainsi que des commandes de portraits qui lancent sa carrière. En 1634, il conclut un contrat pour réaliser un ouvrage de la plus haute importance, le Tombeau de Léon XI à la basilique Saint-Pierre (achevé en 1652). Dans les années 1640, son talent éclate véritablement au grand jour avec la réalisation du groupe de *Saint Philippe et l'Ange* pour Santa Maria in Vallicella. Distingué par sa nomination comme Principe de l'*Accademia di San Luca* en 1640, il devient également l'un des sculpteurs officiels du nouveau pontife nommé en 1644, Innocent X. Les œuvres de l'artiste ont connu un prestige qui n'a été égalé que par l'autre maître du Baroque, Gian Lorenzo Bernini. La commande de ce Christ à l'allure triomphante datée vers 1646 s'inscrit dans la période la plus fastueuse de l'artiste.

Si dans les années 1950, Federico Zeri donnait la paternité du *Cristo Vivo* au Bernin, l'attribution du modèle à l'Algarde est aujourd'hui incontestable grâce aux importants travaux des spécialistes Jennifer Montagu, Rudolf Wittkower, Antonia Nava Cellini et Denise Allen. Le dessin autographe à la sanguine du musée des Offices (fig. 1)



Fig. 1.

et la publication en 1992 du dessin à la plume et au lavis de la National Gallery of Washington (fig. 2) confortent cette attribution. En 1985, dans son ouvrage de référence sur Alessandro Algardi, Jennifer Montagu a mis en avant l'importance du modèle du *Cristo Vivo*, le désignant comme l'un des crucifix les plus populaires de l'époque baroque en Europe. Elle note que la grande innovation iconographique des deux clous traversant les deux pieds du Christ s'est ensuite largement répandue.

La fonte magistrale, sans défaut apparent ni réparation, met en valeur le modelé subtil et vigoureux de l'anatomie du Christ. Les ciselures sont d'une belle précision et le léger brossage de la surface fait ressortir avec élégance une patine aux magnifiques nuances rouges translucides. Notre Christ s'inscrit parmi les plus beaux exemplaires réalisés dans la dernière période de l'artiste, avec les versions de Santa Maria del Popolo et de l'Art Institute of Chicago.



Fig. 2.



Attribué à Félix LECOMTE

Paris, 1737-1817

Enfant enlaçant une colombe, vers 1773

Terre cuite originale
Hauteur : 34,5 cm

Repose sur une base en marbre rouge
Hauteur totale : 37,5 cm

Bibliographie en rapport :

Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XVIII^e siècle*, Paris, 1911, t. II, p. 44
Jacqueline -Edmonde Tissier, « Félix Lecomte (1737-1817) : la carrière sous Louis XV d'un sculpteur aujourd'hui méconnu », Daniel Rabreau (dir.), *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, Paris-Bordeaux, 1997, p. 129-148
Jacqueline -Edmonde Tissier, « Félix Lecomte illustrateur de des œuvres littéraires », *Augustin Pajou et ses contemporains*, actes du colloque organisé au musée du Louvre du 7 au 8 novembre 1997, Paris, 1999, p. 429-464

Œuvres en rapport :

École française entre 1750 et 1800,
L'enfant à l'oiseau, marbre, H. 37,1 cm,
Paris, musée Cognacq-Jay, n° inv. J245
Félix Lecomte, *Un enfant qui pleure son oiseau*, marbre original présenté au Salon de 1773, localisation actuelle inconnue

Child hugging a dove, original terracotta, attr. to F. Lecomte
H.: 13.58 in.

6 000 - 8 000 €



Fig. 1.

Élève de Falconet et de Louis-Claude Vassé, Félix Lecomte remporte le premier prix de sculpture en 1758 et entre, la même année, à l'École royale des élèves protégés. Il reçoit son brevet de pensionnaire de l'Académie de France à Rome en 1761 où, sous la direction de Charles Natoire, il côtoie Clodion. De retour à Paris, il est agréé à l'Académie royale de peinture et de sculpture et est nommé académicien en 1771. Il expose régulièrement aux Salons du Louvre de 1769 à 1793. En 1773 Lecomte présente un groupe en marbre intitulé *Un enfant qui pleure son oiseau*. Le *Mercur de France* de cette même année évoque l'œuvre

en ces termes : « (...) un marbre de grandeur naturelle, par M. Lecomte, avait cette expression de douleur enfantine capable de faire illusion ». On retrouve ce marbre dans la vente de M. Watelet de l'Académie française en juin 1786 puis, dans la vente Tolozan en 1801 sous le numéro « 193 ». Ensuite le groupe en marbre du Salon n'est plus localisé. Trois exemplaires distincts en marbre sont aujourd'hui répertoriés sans attribution. L'un a fait partie de la collection David Weill au début du XX^e siècle. Les deux autres sont conservés au musée de Philadelphie (n° inv. 1986-26-270) et au musée Cognacq-Jay à Paris (n° inv. J245, fig. 1).

Notre version en terre cuite de même dimension que le marbre de 1773 est inédite et nous paraît autographe. Dans la vente de M^e Chariot, huissier priseur, datant de 1788, apparaît sous le numéro « 211 » une terre cuite par Félix Lecomte décrite comme une copie de *l'Enfant à la cage* de Jean-Baptiste Pigalle. On peut supposer, comme c'est souvent le cas aux XVIII^e et XIX^e siècles pour cette typologie de sculptures figurant un enfant et un oiseau, que la description est erronée et qu'il s'agit bien là de *L'Enfant qui pleure son oiseau* exécuté par Lecomte. Cette hypothèse est renforcée par l'exemplaire du catalogue de cette même vente Chariot conservé à

la bibliothèque Mazarine dans lequel les noms des acheteurs sont annotés en marge. Ces annotations précisent que l'acquéreur de la terre cuite de Lecomte achète sept numéros après, sous le numéro 219, un socle en marbre « griotte d'Italie » qui correspond à celui que nous retrouvons aujourd'hui avec notre sculpture. Difficile d'être affirmatif sur l'antériorité ou la postériorité de notre terre cuite par rapport au marbre du Salon de 1773. Toutefois l'aspect très abouti au fini particulièrement soigné laisse à penser qu'il s'agit d'une maquette de présentation ou d'une version autonome dans un autre matériau plutôt qu'une esquisse préparatoire.



Luigi ACQUISTI

Forlì, 1747 - Bologne, 1823

Deux vertus cardinales: Justice et Tempérance

Paire de terres cuites
Annoté 'Giustizia Fortezza' sur l'une
et 'Temperanza Umili (...)' sur l'autre
à l'encre
Hauteur : 28 cm
(Manque à l'index de la main gauche
sur l'une)

Bibliographie :

A taste for sculpture III: Marble, terracotta, stucco and ivory (15th to 19th centuries), éd. Andrea Bacchi, cat. exp., Londres, Brun Fine Art, 2016, p. 98-104, n°14-15

Bibliographie en rapport :

Eugenio Riccòmini, *Vaghezza e furore : la scultura del Settecento in Emilia*, Bologne, 1977, p. 140-147

Two cardinal virtues: Justice and Temperance, terracotta, a pair, by L. Acquisti
H.: 11.02 in.

20 000 - 30 000 €



verso



verso



Fig. 1.

Solennelles et gracieuses, ces remarquables figures en terre cuite de Luigi Acquisti (1747–1823) sont des exemples typiques du début de la sculpture néoclassique bolognaise. Elles incarnent la Justice et la Tempérance, deux des quatre vertus cardinales, pivots de la sagesse morale qui orientent l'action humaine dans la tradition chrétienne. En l'état des recherches actuelles, elles correspondent à des études préparatoires en vue d'une composition de plus grande ampleur. Les ports de tête et les amples draperies font écho à *La Docilité* et *L'Humilité* assises au sommet de l'autel de l'Oratoire de Santa Maria dei Guarini à Bologne (fig. 1), et à *La Justice* et *La Paix* sur l'autel de la Mort dans l'église de l'Assunta à Medicina, réalisées par l'artiste entre 1788 et 1790.

Cantoné à son rôle de stucateur jusqu'en 1791, Luigi Acquisti se distingue en réalisant, avec une approche novatrice, une série

monumentale de sibylles et d'évangélistes au sein du Sanctuaire de Santa Maria della Vita à Bologne. Avant son départ pour Rome en 1792, il multiplie les chantiers majeurs dans sa région natale et aspire à s'affranchir du rôle de simple décorateur. Jugé sévèrement par l'Académie, il choisit alors d'en démissionner. À Rome, ses ambitions sont vite récompensées. Canova, lui-même, le définit comme le meilleur sculpteur qu'il y eût à Rome et l'engage entre 1803 et 1804 comme collaborateur. Il est probable que ces deux terres cuites aient été modelées dans le cadre du projet de l'autel de l'Oratoire Santa Maria dei Guarini à Bologne. A la demande du commanditaire, Acquisti a ensuite sans doute modifié le sujet et la position des figures. Si nos vertus sont représentées allongées, il opte finalement pour une position presque assise.



Pietro CIPRIANI

Vers 1680-1745

Lucius Septimius Geta et Plautilla

Paire de bustes en bronze
à patine brun rouge
Titres sur la face 'Geta' et 'Plautilla'
Hauteurs: 50 cm et 48,5 cm

Reposent sur des piédouches en marbre vert
Hauteurs totales : 65 cm et 66 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Londres, Sotheby's,
7 décembre 2021, n°74 ;
Acquis lors de cette vente par l'actuel
propriétaire ;
Collection particulière, France

Bibliographie en rapport :

Andrew Wilton, Ilaria Bignamini, *Grand tour : the lure of Italy in the eighteenth century*, cat. exp., Londres, Tate gallery, Rome, Palazzo delle esposizioni, 1996-1997
Giovanni Pratesi, *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e del Settecento*, Turin, 1993
Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein, cat. exp., Francfort, Museum alter Plastik, Francfort, Liebieghaus, 1986

T.P Connor, "The fruit of Grand Tour, Edward Wright and Lord Parker in Italy, 1720-22", *Apollo*, 148, 1998, p. 23-28
D. Zikos, 'From the workshop of Cipriani's bronzes and plasters for the 1st Earl of Macclesfield', *The Macclesfield Sculpture: The fruits of Lord Parker's Grand Tour*, cat. de vente, Christie's, Londres, 1 décembre 2005, p. 27-31

Œuvres de référence :

Portrait de Plautilla, début de la période sévérienne, marbre grec, H. 65 cm, Florence, musée des Offices, inv. 1914 n.218
Portrait de Diamdumenien dit aussi Geta, 217 ap. J.-C., marbre italique, H. 52 cm, Florence, musée des Offices, inv. 1914 n.226

Lucius Septimius Geta and Plautilla, bronze, brown and red patina, a pair, by P. Cipriani

H. : 19.68 & 19.09 in.

200 000 - 300 000 €



Fig. 1.

Pietro Cipriani s'inscrit parmi les sculpteurs les plus recherchés des collectionneurs effectuant le Grand Tour au début du XVIII^e siècle. Dans les années 1720, son atelier florentin est un passage obligé pour les riches amateurs de l'aristocratie européenne attirés par la renommée de ses bronzes inspirés de l'antique. Passé par l'atelier de Massimiliano Soldani-Benzi, sa réputation est bien établie et les commandes prestigieuses abondent, provenant

tout particulièrement d'Angleterre. C'est justement Massimiliano Soldani-Benzi qui le recommande à Lord Parker, 1^{er} comte de Macclesfield (fig. 1) pour honorer à sa place la commande d'une paire de statues en bronze grandeur nature d'après la *Vénus Médicis* et le *Faune dansant*. Cipriani s'engage à ce que ces bronzes soient « ... au moins équivalents à ce qu'aurait fait Soldani-Benzi, et plus précis que ce qui n'a encore jamais été fait ».



Pietro CIPRIANI

Vers 1680-1745

Lucius Septimius Geta *et* Plautilla

Fig. 2.



Fig. 3.

On peut supposer que Lord Parker fut satisfait du résultat puisque dans la foulée il commande à Cipriani une paire de bustes représentant deux personnages de l'histoire romaine, dont les originaux antiques sont aujourd'hui conservés au musée des Offices: Geta et Plautilla (fig. 2 et fig. 3). Cette paire de bustes, exécutée par le sculpteur en 1722 était destinée à la galerie que le duc de Macclesfield construisait au château de Shirburn (Oxfordshire). Les autorités grand-ducales encadraient strictement la reproduction des œuvres pour protéger les originaux autant que pour exploiter ce patrimoine aux fins du prestige international.

Lord Parker obtint l'autorisation de mouler directement le buste de Plautilla, avec la consigne de le détruire ou de l'emporter, afin que d'autres exemplaires ne se répandent pas dans Florence en grand nombre. Ce buste était destiné à être mis en pendant avec celui d'Antinoüs mais, du fait d'une omission, Lord Parker dut se rabattre sur celui de Geta. Une première paire fut ainsi fondue, dite « Paire Macclesfield » (vente Christie's, Londres, 1^{er} décembre 2005, n° 81, localisation inconnue). Notre paire est la deuxième version fondue par Cipriani d'après ces moules. Le sculpteur reproduit ainsi dans le bronze avec une grande justesse les bustes antiques de Plautilla et Geta.

Ces deux personnages aux destins tragiques respectivement épouse et frère de l'empereur Caracalla sont tous les deux victimes du despote et assassinés sur son ordre. Les fontes sont d'une qualité exemplaire et d'une grande précision. On remarque une technique, quant au travail de ciselure à froid, parfaitement similaire entre « la paire Macclesfield » et la paire que nous présentons. Si Cipriani s'applique à reproduire l'héritage du savoir-faire florentin appris aux côtés de Soldani, on lui reconnaît ici une approche très minutieuse du travail de ciselure à froid qui lui est particulière et que l'on pourrait comparer au travail des orfèvres de

l'époque. Si au niveau des carnations et des drapés, la surface du bronze est laissée libre, vierge de toute intervention après la fonte, Cipriani souligne, dans les chevelures et les sourcils, chacune des mèches par de multiples petites incisions parallèles les unes aux autres. On retrouve également dans les deux paires de bustes le même travail d'une grande maîtrise de ciselure dans la totalité du blanc, des iris et des pupilles des yeux. On pourrait presque considérer cette inhabituelle technique comme une signature, tant elle est singulière.



Andrea BARDI

Mort après 1842

Hercule terrassant le lion de Némée

Terre cuite

Signée et datée 'Bardi. / Fecit. 1790.'
dans le creux de la roche à l'avant
Hauteur : 64,5 cm

Repose sur une base en bois teinté
Hauteur totale : 67 cm

Bibliographie en rapport :

Augusto Telluccini, "Ignazio e Filippo Collino e la scultura in Piemonte nel sec. XVIII", *Bollettino d'Arte*, 1922-1923, p. 270

Alessandro Baudi di Vesme, *Schede Vesme : L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Turin, 1963, p. 343

Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna, 1773-1861, cat. exp., Turin, Palazzo Reale, Palazzina della Promotrice, Palazzo Madama, 1980, p. 39

Antoinette Le Normand, *La tradition classique & l'esprit romantique. Les sculpteurs de l'Académie de France à Rome de 1824 à 1840*, Rome, 1981, p. 156, p. 289

Rosanna Maggio Serra, Fernando Mazzocca et Carlo Sisi, *Vittorio Alfieri : aristocratico ribelle (1749-1803)*, cat. exp. Turin, Archivio di Stato, 2003-2004, p. 149

Œuvre en rapport :

Ignazio Collino (?-1842), *Hercule et le Lion de Némée*, terre cuite patinée, hauteur : 70,2cm, Turin, Academia Albertina.

Hercule and the Nemean Lion, terracotta, signed and dated, by A. Bardi
H. : 25.40 in.

100 000 - 150 000 €

Signée et datée «Bardi Fecit 1790», cette impressionnante terre cuite représentant *Hercule et le lion de Némée*, a été réalisée par Andrea Bardi d'après un modèle créé par Ignazio Collino (1724–1793), dont on connaît une version en terre-cuite (Turin, Académie Albertina, inv. 376) et une autre en marbre (Château de Ferrières-en-Brie).

Réalisée entre 1751 et 1754, la version en terre-cuite d'Ignazio Collino pourrait s'apparenter au «pequeno Hercoles con la ruca» que l'Abbé Andrès décrit lors de sa visite de l'atelier des frères Collino en 1791.

Les témoignages lacunaires sur la trajectoire d'Andrea Bardi ne permettent pas de savoir dans quelles conditions il aurait eu connaissance des œuvres de Collino. La popularité du modèle, très apprécié pour sa virtuosité, est toutefois attestée par les nombreuses

reprises dont il a fait l'objet. On peut citer les versions réalisées par Giuseppe Bolina entre 1760 et 1761 pour le *Salon d'Hercule* du château de Racconigi et les reliefs se trouvant dans l'ancien Palais Caraglio, désormais à l'Académie Philharmonique de Turin.

Notre terre cuite pourrait être une œuvre de jeunesse d'Andrea Bardi dont la présence est attestée ensuite auprès du célèbre sculpteur néoclassique danois Thorvaldsen entre 1819 et 1834. Il a notamment travaillé sur l'élaboration du *Jason à la Toison d'or* (musée Thorvaldsen, Copenhague, n°inv. A822) et du *Christ* de Thorvaldsen destiné à l'église Notre-Dame de la capitale danoise.

Nous remercions Madame Daniela Gallo pour les informations précieuses transmises sur l'artiste Andrea Bardi.





69

69

École italienne de la fin du XVIII^e siècle

Buste du Christ

Terre cuite
Hauteur : 46 cm

Œuvre en rapport :

Agnolo di Polo, *Christ sauveur*, v. 1500-1510, terre cuite (H. 55 cm ; L. 45 cm), Florence, musée Horne (inv. 952).

*Christ Bust, terracotta,
Italian School, late 18th C
H. : 18.11 in.*

6 000 - 8 000 €

Dans la tradition des bustes du Christ de la Renaissance dont les artistes Verrochio puis Agnolo di Polo furent les plus habiles inspireurs, ce buste daté par une thermoluminescence dans un delta de 1760 à 1825 témoigne de la perpétuation de cette typologie d'œuvres christiques en terre cuite en Italie les siècles suivants.

70

École néoclassique

Diane d'Éphèse, d'après l'antique

Terre cuite
Hauteur : 58 cm
(Restaurations)

Bibliographie en rapport :

Robert Turcan, « Une Artémis d'Éphèse trouvée sur l'Aventin », dans *comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 2000, n°144-2, pp.657-669.

Œuvres en rapport :

Copie romaine d'un original hellénistique du II^e siècle av. J.-C., *Artémis d'Éphèse*, marbre et bronze, H.115 cm, ancienne collection Albani, Rome, Musei Capitolini, MC 1182 ;

Age impérial, *Artémis d'Éphèse*, statue en marbres blanc et noir, provenant de la Collection Giustiniani, Rome, Fondazione Torlonia, n° inv. MT 483 ; II^e siècle ap. JC, *Artémise d'Éphèse*, albâtre et bronze, H. 130 cm, ancienne collection Farnèse, Naples ,musée archéologique national, n°inv.6278 ; *Diane d'Ephèse ou Artémise d'Éphèse*, plâtre patiné, H. 175 cm, anciennement conservée à l'École des Beaux-Arts de Paris, Paris , musée du Louvre, n° inv. Gy 1232.

*Diana of Ephesus, terracotta,
Neoclassical School
H. 22.83 in.*

10 000 - 15 000 €

Conservée à Éphèse dans le temple considéré comme l'une des Sept Merveilles du Monde, la statue originale de la déesse mère Artémis fut réalisée, selon Pline le Jeune, par le sculpteur athénien Endoios. L'image connut un immense pouvoir d'attraction dès l'antiquité et une diffusion particulière à Rome et dans le Latium dès l'époque impériale.

L'iconographie traditionnelle présente la déesse coiffée d'une couronne tourelée à deux étages et d'un nimbe orné de griffons. Elle porte un plastron décoré de plusieurs personnages bordé ici d'une guirlande de fruits et de pendeloques et, au-dessous, des mamelles superposées en trois rangées. Des lions (ici trois) sont assis sur chacun de ses bras. La partie inférieure de la statue est composée d'une gaine à plusieurs registres dit *épendylès* (ici 6) ornés de sphynx, de griffons, d'abeilles et de motifs floraux. Le bas de la tunique s'évase en plis serrés au-dessus de deux pieds nus.

À la Renaissance les excavations à Rome mettent au jour un certain nombre de ces idoles polymastes en marbre ou en albâtre, comme celles conservées au Museo Capitolino et à la Villa Albani. Représentations de la Déesse de la Nature et de la fécondité dont l'origine du rituel est attribuée aux mythiques amazones, ces copies romaines deviennent de véritables sources d'inspiration pour les artistes de la Renaissance, tels Raphaël qui la représente dans la Stanza della Segnatura et les Loges du Vatican ou encore le sculpteur flamand Gillis van den Vliete qui en 1568 en érige une fontaine dans les jardins de la Villa d'Este à Tivoli.

Notre terre cuite a pour modèle le magnifique exemplaire conservé au Museo Nazionale archeologico de Naples dont la tête, les mains et les pieds furent complétés en bronze par Louis Valadier après avoir été déposé à l'atelier de Carlo Albacini en 1786.

70



71

École française du XIX^e siècle

Dans le goût de Joseph Chinard

Profil de jeune fille

Épreuve en terre cuite, médaillon de forme ovale
Annotée 'Chinard' en creux sous la découpe du cou
10 × 8 cm
(Petit manque dans le bas du médaillon)

Dans un cadre en chêne sculpté et doré d'époque Louis XIV

Provenance :

Collection du président du Conseil
Edouard Herriot (1872-1957) ;
Puis par descendance ;
Collection particulière, Lyon

Young girl in profile, terracotta, ovale medallion, French School, 19th C. 3.94 × 3.15 in.

600 - 800 €



71

72

École française de la première partie du XIX^e siècle

Atelier de Joseph Chinard

Portrait en buste de Felice Baciocchi (1762–1841), prince de Lucques et de Piombino, en costume de général

Épreuve en terre cuite
Porte l'inscription 'Chinard' en creux sur le devant
Hauteur : 27,5 cm
(Accidents, restaurations et manques)

Provenance :

Collection du président du Conseil
Edouard Herriot (1872-1957) ;
Puis par descendance ;
Collection particulière, Lyon

Bibliographie en rapport :

Catalogue de la collection de M. le Comte de Penha-Longa, *Sculptures par Joseph Chinard de Lyon (1756-1813)*, vente à la Galerie Georges Petit, Paris, samedi 2 décembre 1911, modèle répertorié sous le n°37 et n°38
Gérard Hubert, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris, 1964, p. 355 et modèles répertoriés sous le n°182 a et b p. 526

Portrait of Felice Baciocchi (1762-1841), prince of Lucques and Piombino, terracotta, French School, early 19th C. H.: 10.82 in.

3 000 - 4 000 €

73

Joseph CHINARD et atelier

Lyon, 1756-1813

Portrait en buste de la princesse Elisa Bonaparte Baciocchi (1777–1820)

Épreuve en terre cuite
Signée et annotée 'Chinard / Statuaire (...) / de l'institut (...) / membre de (...) ' à l'arrière
Hauteur : 27,5 cm
(Petits manques)

Provenance :

Collection du président du Conseil
Edouard Herriot (1872-1957) ;
Puis par descendance ;
Collection particulière, Lyon

Bibliographie en rapport :

Catalogue de la collection de M. le Comte de Penha-Longa, *Sculptures par Joseph Chinard de Lyon (1756-1813)*, vente à la Galerie Georges Petit, Paris, samedi 2 décembre 1911, modèles répertoriés sous le n°37 et n°38
Gérard Hubert, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris, 1964, p. 355 et modèles répertoriés sous le n°182 a et b p. 526

Portrait of princess Elisa Bonaparte Baciocchi (1777-1820), terracotta, signed, by J. Chinard and workshop H.: 10.82 in.

5 000 - 7 000 €

Le célèbre sculpteur lyonnais Joseph Chinard est devenu, à l'arrivée de Bonaparte au pouvoir, un des portraitistes privilégiés des Napoléonides. Il modèle à la fin de l'année 1805 deux portraits officiels de la sœur aînée de l'Empereur et de son époux Felice Baciocchi. À la demande de la Grande duchesse de Toscane qui prend à cœur son rôle de promotrice du pouvoir impérial par la diffusion de portraits princiers, le sculpteur exécute d'abord deux petits bustes officiels en terre cuite, puis deux marbres de grandeur nature avec quelques variantes (collection particulière, Milan). Les petites versions en terre cuite ont eu vocation à être diffusées et offertes comme cadeaux diplomatiques dans les diverses cours d'Europe.



72



73

Louis-Léopold BOILLY

La Bassée, 1761 - Paris, 1845

Portrait de Joseph Chinard
(1758–1813) sculptant le portrait en
médaillon de Louis-Léopold Boilly

Huile sur toile
30,5 × 23 cm
(Restaurations)

Provenance :

Collection du président du Conseil
Edouard Herriot (1872-1957) ;
Puis par descendance ;
Collection particulière, Lyon

*Portrait of the sculptor Joseph Chinard
(1756-1813) making the medallion
portrait of Louis-Léopold Boilly,
oil of canvas, by L.-L. Boilly
11.88 × 9.05 in.*

10 000 - 15 000 €



Fig. 1.

Grande figure de la III^e et IV^e République, Edouard Herriot est intimement lié à la ville de Lyon dont il est maire pendant plus de 46 ans. De sa collection, nous ne savons que peu de choses, même si une vente récente permet d'offrir un éclairage sur une partie des souvenirs et de la bibliothèque de ce normalien et agrégé de lettres¹.

C'est en raison de l'importance historique qu'il présente pour le patrimoine lyonnais que notre tableau inédit dut susciter l'intérêt d'Edouard Herriot. Notre toile figure en effet l'éminent sculpteur de la capitale rhodanienne Joseph Chinard occupé à réaliser le portrait du peintre Louis-Léopold Boilly. Trois exemplaires du médaillon exécuté vers 1801 représentant Louis Léopold Boilly nous sont connus :

deux en bronze (au palais des Beaux-Arts à Lille, inv. n° Sc 95, (fig. 1), et au musée des Beaux-Arts d'Angers, inv. n° MBA 216) et une version en plâtre, se trouvant anciennement dans la collection Henry Join vers 1909–1910, aujourd'hui perdue².

Notre toile diffère des fameux «petits portraits» de Louis-Léopold Boilly dont Etienne Bréton et Pascal Zuber estiment la production à huit cents tableaux environ et qui présentent les modèles en buste sur un fond monochrome. Notre portrait revêt un aspect plus intime, plus sentimental dans la mesure où les deux artistes entretenaient des liens d'amitié. Boilly représente le sculpteur dans son atelier à l'ouvrage, son stylet à la main, saisi au moment où Chinard est en train de réaliser son médaillon qu'il dédie par la suite

à Boilly comme le révèle la dédicace lisible sur les exemplaires conservés 'CHINARD A BOILLY'. Ce touchant témoignage d'amitié peint vers 1801 constitue un document supplémentaire pour l'étude des réseaux de sociabilité de ces artistes.

Nous remercions Etienne Bréton et Pascal Zuber d'avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre par un examen de visu en date du 16 avril 2025.

1. Vente anonyme ; Lyon, Bérard-Péron, 17 juin 2021.

2. Voir Etienne Bréton et Pascal Zuber, *Louis-Léopold Boilly 1761-1845. Le peintre de la société parisienne de Louis XVI à Louis Philippe*, Paris, 2019, volume I, p. 126, n° I.19.





Taille réelle

75

Attribué à Jean-François SOIRON

Genève, 1756 - Paris, 1812

L'Empereur Napoléon I^{er} en costume de sacre, d'après Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson

Émail sur or
4,1 × 3,5 cm
(Petit éclat sur le pourtour)
Sans cadre

Provenance :

Collection militaire et historique
de Georges Van Damme (1907-1986),
Eeklo (Belgique) ;
Sa vente, Londres, Sotheby's,
9 juin 1994, n° 13 ;
Collection particulière, Suède

Expositions :

*Staging power: Napoleon, Charles John
and Alexander*, Stockholm,
Nationalmuseum, 30 septembre 2010 -
23 janvier 2011, p.161, n° 14 ;
*La mémoire de Napoléon, 200 ans depuis
Waterloo*, Rosersberg, Château de
Skånelaholm, 2015, p. 43, n° 14

*Emperor Napoleon I in coronation
robes, after Anne-Louis Girodet de
Roucy-Trioson, enamel on gold,
attr. to J.-F. Soiron
1.61 × 1.37 in.*

3 000 - 5 000 €

Notre miniature reprend
l'iconographie développée par
Girodet dans une suite de portraits
en pied commandés par l'Empereur
au peintre. Il y fige une iconographie
plus heureuse et plus humanisée
de Napoléon que sur le portrait
officiel réalisé par Ingres.



Fig. 1.

Jean-Baptiste ISABEY

Nancy, 1767 - Paris, 1855

Portrait de Napoléon Bonaparte en uniforme des chasseurs à cheval de la garde

Aquarelle et gomme arabique sur ivoire

Signé et daté 'Isabey 1812' à droite

5,3 × 3,8 cm

CIC n°4.10.18-08037/2025

Monté dans un cadre en laiton inséré
dans le couvercle d'une boîte en carton
bouilli laqué noire annotée 'Stobwassers
/ Fabrik Braunschweig' en rouge dans le
fond

Dimensions totales de la boîte :

1,7 × 9,2 × 6,2 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Auktionsverk de
Stockholm, 1er décembre 2015, n° 1168 ;
Collection particulière, Suède

*Portrait of Napoleon Bonaparte in the
uniform of the horse hunters of the
guard, watercolor and gum arabic on
ivory, signed and dated, by J.-B. Isabey
2.08 × 1.49 in.*

6 000 - 8 000 €



76

77

École française du XIX^e siècle

Apothéose de Napoléon dans des nuées d'après Fanny Bertrand

Porcelaine, en grisaille,
de forme convexe
6,8 × 5,5 cm

Dans un montage en bois anciennement
recouvert de velours

Dimensions totales : 17 × 14,2 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Londres, Bonhams,
12 juin 1995, n° 57 ;
Collection particulière, Suède

Expositions :

*Staging power: Napoleon, Charles John
and Alexander*, Stockholm,
Nationalmuseum, 30 septembre 2010 -
23 janvier 2011, p. 395-396, n° 403 ;
*La mémoire de Napoléon, 200 ans depuis
Waterloo*, Rosersberg, Château de
Skånelaholm, 2015, p. 73-74, n° 58

*Apotheosis of Napoleon
after Fanny Bertrand, porcelain,
French School, 19th C.
2.67 × 2.16 in.*

1 000 - 1 500 €

Pour des portraits similaires, nous
renvoyons à Nicole Hubert et Alain
Pougetoux, *Châteaux de Malmaison
et de Bois-Préau, Musées napoléoniens
de l'Ile d'Ix et de la Maison Bonaparte
d'Ijaccio*, Paris, 1989, pp. 52 et 304.



77

Taille réelle



78

▲ 78

École française, vers 1808

L'Empereur Napoléon I^{er} en tenue de sacre

Aquarelle, gomme arabique et or
sur ivoire de forme ronde
Diamètre : 6,2 cm
Dimensions hors tout : 1,5 × 8 × 8 cm
CIC n° 4.10.18-08033/2025

Cerclage en métal doré dans une boîte en
maroquin rouge annotée 'L'EMPEREUR /
NAPOLEON I / 1808' sur le couvercle

Provenance :

Collection Baron Carl Gustaf von
Brinkman (1764-1847) ;
Collection Baroness Ulrika Sofia de Geer
(1793-1869) ;
Countess Elisabeth Sofia Lovisa
Charlotta Wachtmeister (1834-1918) ;
Vente anonyme ; Stockholm's
Auktionsverk, 4 décembre 2012 ;
Collection particulière, Suède

Exposition :

*La mémoire de Napoléon, 200 ans depuis
Waterloo*, Rosersberg, Château de
Skånelaholm, 2015 p. 46-47, n° 20

*Emperor Napoleon I in coronation robes,
watercolor, gum arabic and gold on
ivory, French School, ca. 1808
D.: 2.44 in.*

1 500 - 2 000 €

79

École française de la fin du XIX^e siècle (A. Corat)

Portraits miniatures de la famille impériale: Napoléon, Marie-Louise et du Roi de Rome

Gouache sur papier
Signée 'A. Corat' sur l'épaule
de l'Empereur
Diamètre : 8,2 cm

Formant le couvercle d'une boîte
Dimensions totales : 3,4 × 9,5 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Londres, Sotheby's,
27 novembre 1991, n° 199

Expositions :

*Staging power: Napoleon, Charles John
and Alexander*, Stockholm, Nationalmuseum,
30 septembre 2010 - 23 janvier 2011,
p. 165, n° 26 ;

*La mémoire de Napoléon, 200 ans depuis
Waterloo*, Rosersberg, Château de
Skånelaholm, 2015, p. 48, n° 23

*Miniature portraits of the imperial
family Napoleon, Marie-Louise and the
King of Rome, gouache on paper, signed,
French School, late 19th C.
D.: 3.22 in.*

1 000 - 1 500 €



79



Taille réelle

80

Jean-Baptiste ISABEY

Nancy, 1767 - Paris, 1855

Portrait de l'Empereur Napoléon et de sa seconde épouse Marie-Louise

Paire d'émaux sur or
Annoté au verso : 'NAPOLÉON I / EMPEREUR
/ des Français / et ROY d'ITALIE / par
Isabey / Peintre et Dessinateur du /
Cabinet de S. M. / le 18 Juin / 1811.' et
'MARIE / LOUISE. / Archi. sse d'Autriche
/ IMP. ce des Français / et REINE
d'Italie / par Isabey Peintre et /
Dessinateur du Cabinet / de S. M. le 6
Juin / 1811'
3,8 × 2,7 cm
(Napoléon : Accident horizontal
traversant le visage sous les yeux)

Montée dans un cadre en métal doré
repoussé, en montage en chevalet en cuir
prune au revers, signé de la maison
Alphonse Giroux Père
Dimensions totales : 14 × 15 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Londres, Sotheby's,
8 juin 1987, n° 70 ;
Collection particulière, Suède

Exposition :

*La mémoire de Napoléon, 200 ans depuis
Waterloo*, Rosersberg, Château de
Skånelaholm, 2015, p. 23 et 47, n° 21

*Portrait of Emperor Napoleon and his
second wife Marie-Louise, enamel on
gold, a pair, by J.-B. Isabey*
1.49 × 1.06 in.

10 000 - 15 000 €



Au sujet des émaux de Jean-Baptiste Isabey, Henri Clouzot, dans son *Dictionnaire des miniaturistes sur émail*, constate : « Le célèbre miniaturiste a peint sur émail, mais ses œuvres en ce genre sont fort rares »¹. Provenant de la collection Pierre Jourdan-Barry (1926–2016), un portrait de Joachim Murat également peint sur émail par Jean-Baptiste Isabey fut vendu par nos soins le 27 novembre 2024². Napoléon et l'impératrice Marie-Louise sont ici représentés avec les bijoux et tenues qu'ils portaient le jour de leur mariage. Le diadème et le collier en diamants et rubis, œuvres de François-Regnault Nitot, joaillier préféré de Napoléon, sont les précieux cadeaux de mariage qui ont été remis à Marie-Louise dans le coffret à bijoux de Biennais

(Vienne, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer, WS XIV 153). La jeune impératrice porte en pendentif la miniature de Bonaparte sertie de brillants, réalisée par Isabey, avec laquelle le maréchal Berthier avait demandé la main de la jeune princesse de Habsbourg pour Napoléon le 8 mars 1810. Pour une représentation de Napoléon et de son épouse en pied, nous renvoyons aux gouaches sur ivoire peintes par Isabey (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer, WS XIV 148 et WS XIV 149).

1. Henri Clouzot, *Dictionnaire des miniaturistes sur émail*, Paris, 1924, p. 110

2. Vente anonyme ; Paris, Artcurial, 27 novembre 2024, n° 65 (vendue 26 240€)



▲ 81

François DUMONT

Lunéville, 1751 - Paris, 1831

Jeune homme à l'époque
de la Révolution française portant
une veste de couleur aubergine

Aquarelle et gomme arabique sur ivoire
Porte une étiquette avec le numéro '379'
au verso du montage
Diamètre : 7,2 cm
CIC n° 4.10.18-08039/2025

Dans une monture en métal doré dans
un cadre en bois noirci

Provenance :

Collection du banquier Carl Adolf Weber
(1861-1911), Stockholm ;
À son beau-frère John Mauritz Klingspor
(1858-1929), époux de Sofia Matilda
Weber, Stockholm, en 1911 ;
À son fils, capitaine Curt Carl Mauritz
Klingspor (1888-1938), Stockholm, en 1929 ;
À sa fille, Ulla von Essen af Zellie née
Klingspor (1915-2009), Stockholm, en 1938 ;
Puis par descendance jusqu'en 2000.
Vente anonyme ; Londres, Christie's,
10 décembre 2002, n° 137 ;
Collection particulière, Suède

Bibliographie :

Bodo Hofstetter, *Le miniaturiste
François Dumont (1751-1831) : catalogue
raisonné*, Paris IV, thèse de doctorat,
1994, n° 220

*A young gentleman during the French
Revolution wearing an aubergine-colored
jacket, watercolor and gum arabic on
ivory, by F. Dumont
D.: 2.83 in.*

1 000 - 1 500 €

Jean-Baptiste Joseph DUCHESNE

Gisors, 1770 - Paris, 1856

L'Empereur Napoléon Bonaparte en uniforme des chasseurs à cheval de la garde

Gouache et gomme arabique sur ivoire
Signé et daté 'J. Bt. J. Duchesne.
Paris. 1813 ou 1815 (?)' à droite
6,5 x 4,5 cm
CIC n° 4.10.18-08038/2025

Dans un cadre en métal doré à vue ovale
Dimensions totales : 9,3 x 7,6 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Londres, Sotheby's,
11 mars 1985 ;
Collection particulière, Suède

Exposition :

*La mémoire de Napoléon, 200 ans depuis
Waterloo*, Rosersberg, Château de
Skånelaholm, 2015, p. 65-66, n° 48

*Emperor Napoleon Bonaparte in the
uniform of the Horse Guard Chasseurs,
gouache and gum arabic on ivory, signed
and dated, by J.-B. J. Duchesne
2.55 x 1.77 in.*

4 000 - 6 000 €



Taille réelle



Jean-Urbain GUÉRIN

Strasbourg, 1761 - Obernai, 1836

Portrait d'homme à la veste verte

Gouache et gomme arabique sur ivoire
 Signé 'J. Guérin f.' en bas à droite
 Une étiquette au verso : '(...) d'attachement / à mon neveu Charles de / (...) cette miniature / est de Jean Guérin / 22 juillet 1877'
 8 × 6,5 cm (à vue)
 (Restaurations)
 CIC n° FR2504500714-K

Provenance :

Collection particulière, Orléans

*Portrait of a man in a green coat,
 gouache and gum arabic on ivory, signed,
 by J.-U. Guérin
 3.14 × 2.55 in.*

3 000 - 4 000 €



Taille réelle





84

Marie-Gabrielle CAPET

Lyon, 1761 - Paris, 1818

Portrait de l'horloger et astronome
Antide Janvier (1751-1835)

Huile sur toile
61 × 49,5 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Paris, Pescheteau-Badin,
Godeau et Leroy, 14 décembre 2000, n°206 ;
Collection particulière, Île-de-France

Bibliographie :

*Marie-Gabrielle Capet (1761-1818), Une
virtuose de la miniature*, cat. exp.,
musée des beaux-arts de Caen, 14 juin
- 21 septembre 2014, cité p. 19 et p. 25
(note 71)

*Portrait of Antide Janvier (1751-1835),
oil on canvas, by M.-G. Capet*
24.01 × 19.48 in.

15 000 - 20 000 €

Notre portrait fut réalisé dans les
années du Directoire. Après 1795,
Mademoiselle Capet et Madame
Labille «ci-devant Guiard» regagnent
Paris et doivent reconquérir une
clientèle. Aidées par un logement
au Louvre, artistes, savants ou
avocats constituent pour elles des
commanditaires plus consensuels et
moins marqués politiquement que
leurs clients des années 1780.

Comme souvent, l'artiste réalisa un
portrait de son modèle en grand
(ici à l'huile) et en miniature. Ce
dernier portrait (fig. 1) appartenait à
la collection Clore et fut présenté en
vente publique en 1986¹.



Fig. 1.

1. The Clore Collection of
portrait miniatures (Part I),
Londres, Sotheby's, 17 mars
1986, Marie-Gabrielle Capet,
Portrait d'un cartographe,
diamètre 8,5 cm, vendu
£50.600, un record à l'époque
pour une miniature française.

Marguerite GÉRARD

Grasse, 1761 - Paris, 1837

Portraits de Jérôme Bonaparte
(1784–1860), roi de Westphalie, et
son épouse Catherine de Wurtemberg
admirant un portrait officiel

Huile sur toile
32 × 23,5 cm

Provenance :

Collection particulière, île-de-France

*Portraits of Jérôme Bonaparte
(1784-1860), King of Westphalia, and his
wife Catherine of Würtemberg admiring
an official portrait, oil on canvas,
by M. Gerard
12.59 × 9.25 in.*

30 000 - 40 000 €

Notre toile représente le portrait du couple royal de Westphalie, Jérôme Bonaparte – jeune frère de Napoléon –, et Catherine de Wurtemberg, accompagné de leur petit chien noir Fortuné. Figurés dans leur palais de Cassel, Catherine est vêtue d'une robe de cour parisienne, proche de celle qu'elle porte à son mariage, tandis que Jérôme Bonaparte est lui vêtu d'un costume de cérémonie de son ordre. Notre tableau peut être mis en rapport avec une esquisse représentant Jérôme et son épouse présentée en vente publique comme attribuée à François Joseph Kinson¹ (fig. 1) ainsi qu'avec son tableau final



Fig. 1.

conservé à Cuba (La Havane, Museo Napoleonico, huile sur toile, fig. 2) dont nous ne connaissons qu'une mauvaise photographie mais qui figure, comme œuvre supposée de sa main, dans le catalogue raisonné de Marguerite Gérard². Notre toile constitue une première esquisse pour le tableau final de Marguerite Gérard qui se trouve à Cuba. Sur notre tableau, Catherine ne désigne pas à son époux un portrait de l'Empereur mais celui de Jérôme Bonaparte lui-même coiffé d'un chapeau à plumet tel qu'il est représenté dans son portrait équestre par Antoine-Jean Gros de 1808 (Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon).

Notre tableau met en lumière les différentes propositions offertes par l'artiste lors de l'ébauche d'une composition finale. Il est probable en effet que le tableau autrefois attribué à Kinson constitue une seconde esquisse dans laquelle le portrait de Jérôme Bonaparte est remplacé par celui de Napoléon. Cette modification dut être suggérée par Jérôme Bonaparte qui souhaitait mettre en avant sa fidélité à Napoléon. C'est bien le portrait de ce dernier qui figure sur le tableau final de Cuba.



Fig. 2. (vue partielle)

Vers 1808, Marguerite Gérard semble avoir voulu s'attirer les faveurs du pouvoir comme l'en atteste la toile datée de la même année et conservée au musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau (n° d'inv. MM.92-5-1) représentant la clémence de Napoléon envers Madame de Hatzfeld. L'interprétation qu'en donna Marguerite Gérard plut à Joséphine au moment de sa présentation au Salon et fit acheter le tableau pour ses collections.

Nous remercions Madame Carole Blumenfeld de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce tableau par un examen de visu en date du 26 septembre 2025.

1. Collection Maximo Sciolette ; Vente anonyme ; Paris, Christie's, 22 juin 2005, n° 17 ; collection particulière. Elle figure dans l'ouvrage *Jérôme Napoléon, roi de Westphalie*, cat. exp. Château de Fontainebleau, 10 octobre 2008 - 8 janvier 2009, p. 74, n° 14 (comme Anonyme, 1807-1813).
2. Carole Blumenfeld, *Marguerite Gérard 1761-1837*, Montreuil, 2019, p. 237, n° 196 P ? . Carole Blumenfeld suppose que le tableau a été réalisé entre 1806 et 1808.



Anne Henriette Adélaïde, dit Adèle, TORNÉZY, épouse VARILLAT

Fontaine-Française, 1769 -
Paris, 1861

«Portrait de femme», dit Autoportrait de l'artiste à l'âge de 26 ans

Huile sur toile
Signée et datée 'Adèle Tornézy / Lan
3eme r' en bas à droite
151 × 111,5 cm
(Restaurations)

Provenance :

Collection du frère de l'artiste,
Jacques Philippe Guillaume Tornézy
(1773-1847) ;
À son fils Adolphe Léon Tornézy
(1802-1878) ;
À sa fille Marie Philippine Elodie Tornézy
(1834-1896), épouse de Gustave Droz ;
À leur fils Paul Droz (1861-1918) ;
À leur fils Pierre Droz (1892-1966) ;
Puis par succession à sa fille ;
Puis par succession aux actuels
propriétaires ;
Collection particulière du Centre
de la France

Exposition :

Salon de 1795, n° 493 («Portrait
de femme. 5 pieds 8 pouces de haut,
sur 4 pieds 4 p. de large»)

Bibliographie :

Probablement Albertine Clément-Hémery,
Souvenirs de 1793-1794, Cambrai, 1832,
p. 46 (il pourrait s'agir du portrait de
mademoiselle Gro... qui posait pour elle
trois mois avant l'ouverture du Salon :
«Ton aimable amie, mademoiselle Gro...
a posé aujourd'hui pour moi, et
continuera pendant quelques jours à
avoir cette complaisance»)
Carole Blumenfeld, *Adèle de Romance*,
dite Romany 1769-1846, cat. exp.,
Grasse, Musée Fragonard, 2025, p. 67
Carole Blumenfeld, « L'exquise Adèle
Tornézy s'invite chez Artcurial »,
L'Objet d'Art, septembre 2025, p. 72

*"Portrait de femme",
called Self-portrait of the artist aged
26, oil on canvas signed and dated,
by A. H. A. Tornézy
59.44 × 43.89 in.*

100 000 - 150 000 €

Anne-Adélaïde-Henriette Tornézy dite Adèle est née à Fontaine-Française, en Côte d'Or, en 1769. Elle est issue d'une famille bourgeoise: son père, Jean Baptiste Marie Joseph de Tornézy était avocat au parlement et propriétaire de la charge de receveur des tailles à Besançon¹. Elle adopte le nom de Varillat à la suite de son mariage avec Claude-Joseph Varillat le 6 novembre 1797 (douze brumaire de l'an 6). Ce dernier, négociant en vins, était établi rue Jean-Jacques Rousseau à Paris, tout près du Louvre. Tous deux eurent au moins trois enfants: Nicolas Claude Henri,

Alfred Jean Baptiste et Alexandre Louis². L'inventaire après décès de Claude-Joseph Varillat dressé le 9 mai 1807 nous renseigne sur l'activité artistique d'Adèle qui avait son atelier au quatrième étage de l'appartement de la rue Jean-Jacques Rousseau. Y est décrit son matériel de peinture: une boîte à couleurs, deux chevalets, un lot de modèles en plâtre et deux palettes. Plusieurs portraits individuels et de famille sont décrits parmi les biens se trouvant dans l'appartement.

Comme d'autres de ses consœurs peintres, Adèle Tornézy tire parti de l'organisation de salons libres lors de

la période troublée des années 1790. Comme le précise Séverine Sofio, dans son ouvrage sur les femmes artistes actives à cette époque: «on peut dire que la Révolution les a fait apparaître»⁴. Elle expose ainsi au Salon en 1795 puis en 1798, 1806 et 1833, essentiellement des portraits sauf en 1806 où elle présente *Une mère satisfaite*. Rares sont les œuvres d'Adèle Tornézy qui nous sont parvenues. Le *Portrait de Jeanne Marie Thérèse Cabarrus, madame Tallien*, peint en 1797, constitue l'une des rares œuvres de cette artiste en collection publique (Abbeville, musée Boucher de Perthes). Après le

décès de son époux qui survient en mai 1807, la trace de notre peintre se perd. Dans les années 1810, elle s'établit à Londres et expose à la Royal Academy. Les livrets des expositions annuelles font mention de portraits peints par «Madame Varillat» en 1817, 1818, 1819 et 1820. Le portrait du duc d'Orléans enfant, signé, localisé et daté «Varillat / London. L. 1817» est un des seuls témoignages de ce séjour londonien⁵. Elle meurt à l'âge de quatre-vingt-douze ans en 1861 au 99, rue de Chaillot, à l'institution de Sainte-Périne.



Anne Henriette Adélaïde, dit Adèle, TORNÉZY, épouse VARILLAT

Fontaine-Française, 1769 -
Paris, 1861

«Portrait de femme», dit Autoportrait
de l'artiste à l'âge de 26 ans



Fig. 1.

Adèle Tornézy et la formation des femmes artistes durant la période révolutionnaire

Adèle Tornezy fréquente l'atelier de Guillaume Guillon-Lethière (1760–1832) et de Jean-Baptiste Regnault (1754–1829) qui reçoivent tous deux de nombreuses femmes et jeunes filles aspirant à apprendre à peindre⁶. Alors que Paris s'embrase sous le feu de la Révolution et que la Convention nationale suspend l'Académie royale, Guillon-Lethière ouvre son premier atelier privé en 1793 au 9 rue Childebert, un immeuble appelé familièrement La Childebert, situé derrière Saint-Germain-des-Prés. Ce système d'ateliers privés qui existaient en parallèle de la formation dispensée par l'Académie était réservé aux familles bourgeoises suffisamment aisées pour financer ce tutorat. Bien que n'étant pas issue d'une famille d'artistes, Adèle dut recevoir le soutien de son père. En tant que peintre créole – il était le fils d'un colon et d'une haïtienne – Guillon-Lethière entretenait des liens

privilegiés avec des familles liées de près ou de loin avec les colonies françaises des Antilles. Or, dans la famille d'Adèle, sa tante, Eugénie, venait de Saint-Domingue et son père était propriétaire de plantations à Croix-de-Bouquets⁷.

Elle entre peu de temps avant la réalisation de notre tableau, vers 1793, dans l'atelier du peintre Jean-Baptiste Regnault et c'est lors de sa formation auprès de cet artiste néo-classique qu'elle peint notre toile. Son passage dans l'atelier de Regnault est bien documenté par les *Souvenirs de 1793 et 1794* publiés par Albertine Clément-Hémery qui offre dans son récit une description précise de son mode de fonctionnement et des relations qu'entretenaient les femmes peintres⁸. Si elle évoque tour à tour chaque peintre, Adèle Tornézy se distingue : elle était «l'idole de monsieur et madame Regnault»⁹.



Fig. 2.

La mode à l'antique : Tornézy, une pionnière ?

Albertine Clément-Hémery insiste sur le prétendu rôle joué par Adèle Tornézy dans le renouveau de la vogue à l'antique : «Tornezy, l'aimable Tornezy, modèle de goût et d'élégance, avait créé ou plutôt renouvelé les modes attrayantes de la terre classique où vécurent Aspasia et Alcibiade. C'est de notre atelier que les vêtements grecs sortirent pour remplacer les informes corsages dits à la *Coblentz*»¹⁰. Tornézy est, selon Albertine Clément-Hémery, l'instigatrice de cette nouvelle mode : «Le décadi suivant, les Tuileries, les Champs-Élysées étaient remplis de femmes bariolées de ceintures, de bandelettes, de cothurnes grecs. Tornezy triompha : son passementier lui dut la fortune»¹¹. Sur notre tableau, le modèle porte les mêmes souliers aux bandeaux bleus que ceux du modèle du tableau du musée des Beaux-Arts de Rouen, attribué à Adèle de Romance, que l'on date des années 1798–1900 (fig. 1). Ce tableau, qui présente de nombreuses analogies formelles avec notre toile, pourrait-il

rejoindre le corpus d'Adèle Tornézy ? Clément-Hémery décrit en outre une séance de pose qui fait de notre tableau un manifeste vestimentaire. Il y est question de ceintures et de bandelettes de couleur rouge, comme sur notre tableau : «Un jour, Tornezy apporta des ceintures de laine ponceau, des bandelettes de même couleur, elle choisit Vallière, Longueville, Mme Mongez, Latouche et moi, nous attacha les bandelettes et la ceinture semblables à celles dont elle était parée, puis nous engagea à l'accompagner au Muséum, ensuite aux Tuileries, nous hésitâmes, mais qui pouvait résister aux prières de Tornezy»¹². Le mobilier est lui aussi empreint de la vogue antique de cette période. Sur notre tableau, la jeune femme est assise sur une chaise à dossier à bandeau, dont les pieds sabre se terminent par des sabots de capridés. Elle s'inspire peut-être de sculptures antiques comme *Poséidon* (musée Pio Clementino, Vatican) ou *Agrippine assise* (Rome, musée du Capitole)¹³ ou de dessins de Jacques-Louis David (fig. 2)¹⁴.

Le tableau du Salon de 1795

Notre toile de grande dimension est, selon toute vraisemblance, le tableau du Salon de 1795 qui est décrit comme « portrait de femme » et dont les dimensions avec le cadre correspondent à notre portrait. L'identité du modèle reste encore entourée de mystères. Les écrits d'Albertine Clément-Hémery nous offrent des pistes de recherche intéressantes. Pourrait-il s'agir d'un portrait d'une autre femme peintre active dans l'atelier de Regnault ? Dans une lettre rédigée par Adèle Tornézy transcrite dans l'ouvrage d'Albertine Clément-Hémery, il est question d'une « Mademoiselle Gro... » qui aurait posé pour elle¹⁵, sans que l'on puisse pour l'instant l'identifier. Si grâce aux écrits de Clément-Hémery, nous possédons une description physique d'Adèle Tornézy qui ne semble pas correspondre aux traits du modèle peint (« la svelte Tornezy, à la peau blanche, aux yeux bleus, aux cheveux d'ébène »¹⁶), notre toile est considérée comme l'autopportrait de l'artiste par tradition familiale. Un autre portrait représentant le même modèle portant un chapeau

agrémenté d'un ruban rouge vient peut-être étayer cette proposition d'identification, d'autant plus qu'une ancienne inscription au verso « Tante Varillat » pourrait elle aussi renforcer cette théorie¹⁷. Par ailleurs, il serait sans doute fécond de pouvoir identifier l'homme qui est représenté sur le tableau en cours d'exécution.

Notre tableau est de toute évidence un document historique extrêmement précieux ainsi qu'une importante contribution à l'écriture de l'histoire des femmes artistes à l'époque révolutionnaire. Il est en outre à inscrire dans le corpus des représentations de femmes peintres aux côtés du tableau de Marie Victoire Lemoine du salon de 1796, *L'intérieur d'un atelier de femme artiste* (New York, The Metropolitan Museum of Art) (fig. 3), de celui de Marie-Guillemine Benoist qui se représente en train de peindre (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) (fig. 4) ou encore celui de Marie Gabrielle Capet, *Autoportrait de l'artiste dans son atelier* de 1808 (Munich, Neue Pinakothek).



Fig. 3.



Fig. 4.

1. Dijon, Archives départementale de la Côte d'Or, état civil, Fontaine Française, Registres paroissiaux et ou d'état civil, 1756- 1775, fol. 268.
2. Paris, Archives nationales, MC/XXVIII/637.
3. Parmi les tableaux, l'on trouve « vingt et un tableaux en mauvais état portraits peints sur toile (...) deux portraits de femmes peintes en pied représentant intérieurs & paysages dans leurs bordures de bois doré, un portrait de moine, un autre représentant un vieillard, un petit paysage peint sur toile, un tableau représentant un homme demi-grandeur (...) deux tableaux de famille représentant l'une Mme Varrillat et l'un de ses fils & l'autre Mr Varillat (...) un tableau représentant une tête d'étude, un autre tableau de paysage et figures non fini, un portrait de femme... ».
4. Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, 2023, p. 215.
5. Vente anonyme ; Paris, Sotheby's, 30 septembre 2015, n° 176.
6. Sur l'atelier de Guillon-Lethière, nous renvoyons à Marie-Pierre Salé (dir.) *Guillon-Lethière. Né à la Guadeloupe*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 2024, p. 120 et 233.
7. *Ibid.*, p. 75.
8. Il est possible que Jean-Baptiste Regnault ait pris les traits de certaines de ses élèves femmes pour modèles

- lorsqu'il peint ses *Trois Grâces*, tableau aujourd'hui conservé au musée du Louvre (c'est d'ailleurs ce que suggère Adrien Marcel dans *L'intermédiaire des chercheurs et des curieux*, Paris, 1892, p. 151, n° 572). Certains ont voulu ainsi identifier Mesdemoiselles George et Duchesnois de face ainsi qu'Adèle Tornézy de dos. Peut-être faut-il plutôt voir dans le portrait de la troisième Grâce représentée à droite le portrait d'Adèle Tornézy (voir *L'intermédiaire des chercheurs et des curieux*, Paris, 1892, p. 222). Nous renvoyons sur cette question à Henri de Dianous, *La Famille Tornézy*, Marseille, Henri de Dianous, 2015, p. 93.
9. Albertine Clément-Hémery, *Souvenirs de 1793 et 1794*, Cambrai, 1832, p. 5.
 10. *Ibid.*, p. 25.
 11. *Ibid.*, p. 26.
 12. *Ibid.*, p. 26.
 13. Il existe des reprises par des artistes français actifs en Italie comme Luc-François Breton (1731-1800). Nous renvoyons aux œuvres de cet artiste conservées au château de Compiègne.
 14. Paris, musée du Louvre, n° RF 54372 et n° RF 9136, 10.
 15. Albertine Clément-Hémery, *op. cit.*, p. 46.
 16. *Ibid.*, p. 26.
 17. Ce tableau se trouvait un temps dans la collection des descendants de Frédéric Tornézy, frère d'Adèle (voir Henri de Dianous, *La Famille Tornézy*, Marseille, Henri de Dianous, 2015, p. 93).

Jean Joseph Xavier BIDAULD

Carpentras, 1758 - Montmorency, 1846

Le passage de la rivière avec un dessinateur et sa famille

Huile sur toile
Signée et datée 'J.ph Bidauld / 1806'
en bas à droite
87,5 × 127,5 cm

Provenance :

Peut-être vente anonyme ; Paris,
21 février 1924 (comme *Le Passage
de la rivière*, vendu avec son pendant
Le Départ pour la chasse)

Exposition :

Peut-être salon de 1806, n° 41 sous le
titre « Paysage »

Œuvre en rapport :

Le pendant de ce tableau est passé en
vente en 2011 (vente anonyme ; New York,
Christie's, 26 janvier 2011, n° 53)

*The crossing of the river with an artist
and his family, oil on canvas, signed
and dated, by J. J. X. Bidauld
34.44 × 50.19 in.*

80 000 - 120 000 €

Au début des années 1800, de nombreuses commandes parviennent à l'artiste. L'Etat lui accorde une indemnité de logement qui lui permet de se consacrer entièrement à son art. En 1807, Caroline Murat lui commande une série de tableaux pour le Palais de l'Elysée avec la participation de Carle Vernet (1758–1836). L'année précédente, en 1806, l'artiste expose qu'une seule toile au Salon, un paysage sans plus de précision.

Bidauld réalise ici une œuvre ambitieuse que nous pouvons mettre en relation avec un autre tableau commandé par Joseph Bonaparte et lui aussi daté 1806 aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts d'Indianapolis¹. Résidence de campagne de Joseph Bonaparte à partir de 1798, le château et le parc de Mortefontaine, témoins du mariage de Joachim

Murat et de Caroline Bonaparte, furent très admirés des artistes notamment d'Elisabeth Vigée-Lebrun et d'Hubert Robert. Bidauld, paysagiste préféré des Bonaparte, s'y rend régulièrement et entame au début du XIX^e siècle une série de toiles pour le compte du souverain. Nous pensons que l'artiste se place ici sur les bords du lac, dans un thème qu'il affectionne. La lumière diaphane baigne la composition, et accentue, par les petites touches sur les feuillages, le scintillement des arbres. Sur le bord droit, le peintre, peut-être Bidauld lui-même, fixe sur le papier le souvenir de cette journée. La composition s'anime de petits détails anecdotiques. Le paysage, qui n'est pas une représentation absolument fidèle du parc, nous paraît vaste et l'ambiance est presque contemplative pour un tableau qui se veut avant tout un

témoignage heureux avant la chute de l'Empire quelques années plus tard. En 1831, nous retrouvons un thème semblable dans une œuvre présentée au Salon et représentant, cette fois, le parc d'Ermenonville situé à quelques kilomètres de là. À travers ce tableau, nous comprenons l'attrait et l'admiration que suscitait son travail chez ses contemporains. Le critique Pierre Jean Baptiste Chaussard résume, au Salon de 1806, les forces et les faiblesses du peintre: «(...) *Les détails sont peut-être rendus avec trop de soins et d'exactitude cela leur donne de la sécheresse outre que plusieurs doivent se perdre à certaine distance mais son feuillé est large et touché, les fabriques sont bien éclairées et le ton est brillant et argentin* »².

Nous remercions Stéphane Rouvet de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de cette œuvre dans un courriel en date du 10 octobre 2025 ainsi que pour la rédaction de cette notice.

1. Donnée par Paul H. Buchanan et Mrs. Robert W. Greenleaf, The Alliance of the Indianapolis Museum of Art, Alicia Ballard Fine Arts Purchase Fund and the Allen Whitehill Clowes Fund (inv. 1985.189)

2. Pierre Jean Baptiste Chaussard, *Le Pausanias français* ou Description du Salon de 1806, Paris, 1808, p. 427.



Hortense HAUDEBOURT-LESCOT

Paris, 1784-1845

Portrait de Marie-Caroline de
Bourbon-Sicile, duchesse de Berry,
probablement en mariée en 1816

Huile sur toile
Signée 'haudebourg lescot' en bas
à droite
Porte le numéro '33' à l'encre sur
le cadre
101 × 82 cm

Dans un cadre, probablement son cadre
d'origine, en bois et stuc doré portant
l'étiquette de la maison ALLAIN (?)
doreur de la duchesse de Berry

*Portrait of Marie-Caroline de
Bourbon-Sicile, Duchess of Berry,
as a bride in 1816, oil on canvas,
signed, by H. Haudebourt-Lescot
39.76 × 32.28 in.*

50 000 - 80 000 €

Cette incroyable redécouverte d'un portrait de la duchesse de Berry par Hortense Haudebourt-Lescot arrive à point nommé puisque le château de Sceaux prépare activement une exposition consacrée à Marie-Caroline de Bourbon-Sicile, duchesse de Berry, intitulée «Duchesse rebelle» qui se tiendra du 13 septembre 2026 au 14 février 2027.

Marie-Caroline de Bourbon-Sicile épouse en 1816 le fils du futur roi Charles X, Charles-Ferdinand d'Artois, duc de Berry, qui meurt quelques années plus tard, assassiné le 13 février 1820 par un opposant aux Bourbons. Au décès de son époux, la duchesse de Berry s'installe au Palais des Tuileries et suscite de nombreux commentaires de la bonne société parisienne en raison de son tempérament passionné ainsi que de son esprit curieux et libre. Grande mécène des arts, sa collection est connue à travers plusieurs catalogues de vente et un exemplaire de l'inventaire de ses œuvres se trouvant en Italie. Féréol Bonnemaïson, peintre et conservateur de la galerie de peintures de la duchesse, publie en 1822 deux volumes intitulés *Galerie de son altesse royale Madame*

la duchesse de Berry contenant des lithographies interprétant les œuvres de sa collection. Si cette dernière contient de nombreuses œuvres de maîtres de la Renaissance et du XVII^e siècle, la duchesse de Berry s'intéresse également aux artistes contemporains dont Hortense Haudebourt-Lescot qui devient son peintre attiré.

Hortense Haudebourt-Lescot est l'élève du peintre Guillaume Guillon Lethière (1760–1832). Les familles des deux peintres sont profondément liées puisque Lethière est dit habiter à son arrivée à Paris en 1779 «chez Mr Viel, agent de change, rue des Deux-Portes-Saint-Sauveur», qui était le père d'Hortense Haudebourt-Lescot¹. Hortense était en outre la filleule de Pierre Antoine de Préaux, ami guadeloupéen du père de Lethière. Elle débute son apprentissage à l'âge de sept ans. À la mort de son père, elle prend le nom de famille de son beau-père Jean-Louis Lescot. En 1807, Lethière l'invite à Rome lorsqu'elle donne naissance à un fils de père inconnu. Ce séjour ultramontain, qui s'étend de 1807 à 1816, joue un rôle décisif dans le développement de sa carrière,

notamment dans le choix des sujets traités ainsi que dans son goût pour les scènes pittoresques de la vie napolitaine. En 1820, elle épouse l'architecte Pierre Louis Haudebourt et prend son nom. Elle présente de nombreuses toiles au Salon entre 1811 et 1840 qui ne manquent pas d'attirer l'attention de la critique. En 1837, Louis-Philippe lui commande pour le musée historique de Versailles, *François de Lorraine, duc de Guise, recevant la reddition des troupes espagnoles après la prise de Thionville, 23 juin 1558* et *Le pape Eugène III reçoit les ambassadeurs du roi de Jérusalem en 1145*.

Si Hortense Haudebourt-Lescot est la portraitiste officielle de la duchesse de Berry à partir de 1816, nous ne connaissons aucun portrait de cette dernière par notre peintre, ce qui fait de notre tableau une œuvre exceptionnelle. Notre tableau signé de son nom de femme mariée «haudebourt lescot» a probablement également été réalisé par Haudebourt-Lescot en 1820, après le décès du duc de Berry. Il fixe peut-être le souvenir émouvant du mariage de Marie-Caroline de Bourbon-Sicile lorsque les noces sont conclues par procuration à

Naples le 14 avril 1816. L'arrière-plan de notre toile rappelle en effet la ville de Naples. Or, nous savons qu'Haudebourt-Lescot a représenté à plusieurs reprises la vie quotidienne napolitaine. Elle a donc pu exécuter ce tableau à la demande de la duchesse de Berry qui souhaitait commémorer son union avec son époux récemment assassiné et alors qu'elle portait son héritier mâle, futur duc de Bordeaux et comte de Chambord, au moment de son décès.

Nous remercions Carole Blumenfeld pour son aide à la rédaction de cette notice.

Cette œuvre fait l'objet d'une demande de prêt dans le cadre de l'exposition «Duchesse rebelle» qui aura lieu au château de Sceaux du 13 septembre 2026 au 14 février 2027.

1. Sur les liens d'Hortense Haudebourt-Lescot avec son maître, nous renvoyons au récent catalogue d'exposition : *Guillon Lethière, Né à la Guadeloupe*, cat.exp. Paris, musée du Louvre, 2024-2025, p. 76-77.





89

Louis-Léopold BOILLY

La Bassée, 1761 - Paris, 1845

Le petit frère

Huile sur toile
20,5 × 16,5 cm
(Usures et restaurations)

Dans un cadre en chêne sculpté et doré,
travail français d'époque Louis XVI

Provenance :

Vente anonyme ; Paris, Hôtel Drouot,
Millon, 27 juin 2023, n° 69 (comme École
française du XIX^e siècle, Suiveur de
Louis-Léopold Boilly) ;
Acquis lors de cette vente par l'actuel
propriétaire

*The little brother, oil on canvas,
by L.-L. Boilly
8.07 × 6.49 in.*

4 000 - 6 000 €

Nous remercions Etienne Bréton
et Pascal Zuber de nous avoir
aimablement confirmé l'authenticité
de ce tableau par un courriel en
date du 22 octobre 2025. Il sera
inclus dans le supplément au
catalogue raisonné de l'œuvre de
Louis-Léopold Boilly en cours de
préparation sous le n°490 P bis
comme *Le petit frère*.

89

○ 90

École néoclassique

Eros endormi

Huile sur toile
(Toile et châssis d'origine)
29,5 × 40 cm
Sans cadre

*Sleeping Eros, oil on canvas,
Neoclassical School
11.61 × 15.74 in.*

6 000 - 8 000 €



90



91

Lancelot-Théodore TURPIN de CRISSÉ

Paris, 1782-1859

Vue d'un canal à Venise – Barque
chargée de tonneaux s'apprêtant à
passer sous le pont d'un petit canal

Huile sur toile (Toile d'origine)
Datée '1829' sur la barque en bas
à droite
Toile de la maison SOUTY fils, à Paris
41 × 30,5 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Paris, Hôtel Drouot,
Olivier Doutrebente, 28 mai 2021, n° 21
(comme Attribué à Lancelot-Théodore
Turpin de Crissé) ;
Collection particulière du Sud de la
France

*View of a canal in Venice, oil on canvas,
dated, by L.-T. Turpin de Crissé
16.14 × 12.00 in.*

20 000 - 30 000 €

Bien connu pour sa généreuse
donation d'objets d'art et d'antiquités
au musée des Beaux-Arts d'Angers,
Lancelot Théodore Turpin de
Crissé est aussi un peintre de talent
qui multiplie les vues d'après nature
réalisées lors de ses nombreux séjours
en Italie. Au côté de son parrain
le comte Marie-Gabriel-Florent-
Auguste de Choiseul-Gouffier
(1752–1817), le jeune Turpin de
Crissé découvre Rome et ses environs,
Florence et Naples. À partir de 1806,
il commence alors à exposer ses
paysages et vues historiques au *Salon*.
Dans la Sérénissime qu'il fréquente
lors d'un second séjour de 1829
à 1838 alors qu'il est chambellan
de l'impératrice Joséphine de
Beauharnais, Turpin de Crissé croque
la vie quotidienne des Vénitiens avec
passion. Il représente ici l'animation
d'une foule variée près des canaux, et
sur les ponts qui les enjambent et rend
avec brio le mouvement des gondoliers

qui manœuvrent habilement leurs
embarcations chargées de tonneaux.
À la date de notre tableau, en 1829, il
est nommé membre de l'Académie
des Beaux-Arts de Venise. Notre
toile apparaît comme une illustration
des recherches picturales qui
animent notre peintre lors de son
séjour vénitien : des points de vue
singuliers permis par l'originalité
topographique de la ville ainsi que
des effets de contrastes lumineux sur
les bâtisses engendrés par l'étroitesse
des canaux. Ce point de vue assez bas,
peut-être saisi depuis une gondole,
s'observe également sur la *Vue de
l'église Santa Maria dei Miracoli à
Venise* (Angers, musées d'Angers, inv.
MTC 35). Son goût pour la lumière,
son rendu des masses et des plans,
son sens de l'articulation des volumes
sont également visibles sur d'autres
représentations des canaux de Venise
tel que le tableau présenté en vente le
25 mai 1984 à Drouot (lot III).



92

92

François-Nicolas LAURENT

1780-1828

Bouquets de fleurs dans un vase monté sur un socle de marbre rouge

Huile sur carton fin tendu sur toile
Signé 'F. N. Laurent' en bas à droite
73,5 × 53,5 cm
(Anciennes déchirures restaurées)

Provenance :

Vente anonyme ; Paris, M^{me} Ader, Tajan,
22 juin 1990, n° 122 ;
Collection particulière, Belgique

*Bouquets of flowers in a vase mounted
on a red marble base, oil on cardboard,
signed, by F.-N. Laurent
28.93 × 21.06 in.*

6 000 - 8 000 €

○ 93

Jean-Baptiste PAULIN GUÉRIN

Toulon, 1783 - Paris, 1855

Portrait d'Alexandrine Jolly, dite Saint-Aubin

Toile (Toile d'origine)
116 × 88 cm
(Restaurations)

Exposition :

Salon des Artistes Vivants, Paris, 1819,
n° 569 : « Portrait de Mme. J*** »

*Portrait of Madame Alexandrine Jolly,
canvas, by J.-B. P. Guérin
45.67 × 34.65 in.*

15 000 - 20 000 €

Graveur, dessinateur et acteur de vaudeville, Adrien Jolly épouse en 1812 Alexandrine Saint-Aubin, elle-même chanteuse de l'Opéra-Comique.

Cette dernière a, dès 1810, rencontré un succès prodigieux et européen en créant le rôle-titre de Cendrillon dans la pièce éponyme de Nicolas Isouard : « Le succès de Cendrillon est un des plus brillants dont l'Opéra-Comique ait gardé mémoire. Pendant plus de cent représentations, la salle ne put suffire aux spectateurs [...]. C'était une véritable fureur ! » Il semblerait même que la jeune femme ait fait fortune grâce à ce rôle, expliquant ainsi sa retraite anticipée de la scène en 1817 : « Cendrillon vit aujourd'hui retirée, non pas dans un petit coin bien

obscur, bien incommode, mais dans un beau château, où elle règne comme du temps du prince Ramir ».²

Il n'est ainsi pas étonnant que, peu après la retraite d'Alexandrine, le couple Jolly choisit de commander à Paulin Guérin les portraits des deux époux. De plus, Adrien Jolly, en sa qualité d'ancien graveur et dessinateur, demeure une personnalité proche du milieu artistique contemporain. Son album, conservé à la BNF (département Arts du spectacle, ASP 4-O ICO-63) témoigne de ses liens d'amitié avec plusieurs peintres fameux de son temps, en particulier Carle Vernet, André Dutertre ou encore Nicolas Delaunay ou Gilles Chrétien. Les portraits de Madame

et Monsieur Jolly sont par la suite présentés au Salon de 1819, Salon qui constitue un véritable tournant dans la carrière de Paulin Guérin. Le jeune peintre n'y expose pas moins de dix-neuf portraits.

Outre les commandes royales capitales que sont les portraits en pied de Louis XVIII et de la duchesse de Berry, Paulin Guérin confirme son succès auprès d'une clientèle constituée d'aristocrates fortunés. Âgée d'environ 25 ans, Alexandrine Jolly est portraiturée en extérieur, nonchalamment accoudée à un tertre. Par cette composition, Paulin Guérin se place dans la continuité des représentations de femmes fashionables, thème initié par le baron

Gérard au début du siècle avec son portrait de Madame Récamier³, dont Paulin Guérin emprunte le coloris

Nous remercions Paul Menoux de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre, ainsi que pour la rédaction de cette notice.

1 - Charles Guillaume Étienne, *Œuvres*, T.III, Paris, Firmin Didot Frères, p. 7.

2 - Idem, p. 6.

3 - Baron Gérard, *Portrait de Juliette Récamier*, vers 1802 - 1805, Paris, musée Carnavalet (Inv. P1581).



93



94

Pierre-Joseph REDOUTÉ

Saint-Hubert, 1759 - Paris, 1840

Branches de camélias

Aquarelle et gouache sur traits
de crayon sur vélin
Signé 'P.J. Redouté' dans le bas
30 × 23 cm

Provenance :

Galerie J. H. Bauer, Hanovre, selon une
étiquette au verso ;
Vente anonyme ; Stuttgart, Yves Siebers
Auktionen GmbH, 27 mars 2025, n°2053 ;
Acquis lors de cette vente par l'actuel
propriétaire

*Camellia branches, watercolour and
gouache on pencil lines on vellum,
signed, by P.-J. Redouté
11.81 × 9.05 in.*

6 000 - 8 000 €

Un autre vélin, très probablement
de la même série que notre
œuvre, du même format et se
distinguant par ces fonds sombres
entièrement gouachés plutôt rares
chez Pierre-Joseph Redouté est
passé récemment sur le marché.
Il provenait de la collection de
la princesse Lilian de Réthy
(1916–2002), seconde épouse
de Léopold III et représentait un
bouquet de roses et anémone (voir
vente anonyme ; New York, Arader
Galleries, 23 avril 2022, n° 49,
adjudgé 168.000\$).

94

* 95

Jean-Joseph-Xavier BIDAULD

Carpentras, 1758 - Montmorency, 1846

«Bianca Capello; paysage, clair de lune»

Huile sur toile (Toile d'origine)
Toile de la maison Belot
Signée et datée 'J.ph Bidauld. / 1834 -'
en bas à gauche
66 × 93 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Paris, Hôtel Drouot,
Millon, 9 avril 2014, n° 109

Exposition :

Salon de 1835, Paris, n° 145
A palace and the city, Stefania Ricci et
Riccardo Spinelli (dir.), Florence, Museo
Salvatore Ferragamo, Palazzo Spini Feroni,
8 mai 2015 - 3 avril 2016, p. 134,
repr. p. 132-133

Bibliographie :

Hilaire Léon Sazerac, *Lettres sur le
salon de 1835*, Paris, 1835, p. 89-90
F. P., « Salon de 1835 », *Le Moniteur
Universel*, 27 avril 1835, n° 117, p. 976
Casimir-François-Henri Barjavel,
*Dictionnaire historique, biographique
et bibliographique du département du
Vaucluse*, Carpentras, 1841, tome I, p. 217
Emile Bellier de la Chavignerie et Louis
Auvray, *Dictionnaire général des
artistes de l'École française, depuis
l'origine des arts du dessin jusqu'à nos
jours*, Paris, 1882, tome I, p. 90
Pierre Sanchez et Xavier Seydoux, *Les
catalogues des Salons des beaux-arts*,
Paris, 1999, tome III, p. 34

*"Bianca Capello; paysage, clair de lune",
oil on canvas, signed and dated,
by J.-J.-X. Bidauld
25.98 × 36.61 in.*

15 000 - 20 000 €



95

Comme il le fera pour le *Départ de Bayard pour Brescia* quelques années plus tôt, Bidault s'essaie de temps à autre aux sujets tirés de l'histoire classique ou littéraire. Nous ressentons ici clairement l'influence des œuvres troubadours dont il connaissait certainement les principaux représentants. Le succès du tableau au Salon fut réel, les critiques louèrent la technique de l'artiste et la richesse de ses coloris. Dans cette œuvre présentée en 1835,

Il choisit de mettre en scène un épisode de la vie de Bianca Capello, jeune patricienne partie avec son amant et dont la tête fut mise à prix par le cardinal Ferdinand de Médicis. Originaire de Venise et seconde épouse de François I^{er} de Médicis, elle décède de manière tragique.

Le livret décrit précisément la scène que Bidault souhaite évoquer : « Partie furtivement de Venise Bianca Capello arrive de nuit à Florence avec son premier amant

Pietro Bonaventuri dont la tête a été mise à prix par le conseil Vénitien ». Le peintre choisit de placer les amants sous une lune blafarde accentuant, dans une composition dynamique, l'épisode dramatique de la fuite des deux amants poursuivis par un cavalier émergeant à droite du tableau. Encadrée par de grands arbres aux feuillages sombres – tels les rideaux d'une scène de théâtre dirigeant notre regard vers Florence et les rives de l'Arno – la composition

révèle toute la sensibilité de Bidault : sous son pinceau fin et précis, la magie opère, même au cœur d'une scène pourtant tragique.

Nous remercions Stéphane Rouvet de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de cette œuvre dans un courriel en date du 1^{er} octobre 2025 ainsi que pour la rédaction de cette notice.

Auguste PRÉAULT

Paris, 1809-1879

Le poète André Chénier (1762–1794): Maquette préparatoire pour la statue du musée du Louvre

Plâtre patiné rouge
Signé 'Préault' et titré 'ANDRE.CHENIER'
sur la base
Hauteur : 41 cm

Œuvres en rapport :

Auguste Préault, *André Chénier*, 1856-1857, statue en pierre, H. 300 cm, Paris, musée du Louvre, Aile Henri II
Edouard Baldus, *Chénier*, statue d'Auguste Préault, décor du Palais du Louvre, Paris, entre 1855 et 1857, épreuve en papier albuminé à partir d'un négatif verre, contrecollée sur planche, dim. 17,8 × 7,7 cm, Paris, musée d'Orsay, inv. PHO 1998 2 40 2

Bibliographie en rapport :

Isabelle Leroy-Jay, Sylvain Bellenger, Catherine Chevillot, Charles W. Millard, *Auguste, Préault : sculpteur romantique : 1809-1879*, cat. exp. Paris, Musée d'Orsay, 20 février-18 mai 1997, Blois, Château de Blois, 20 juin-28 septembre 1997, Amsterdam, Van Gogh Museum, 17 octobre 1997-11 janvier 1998, p.54, p.70, notice 120 p.198, p. 199, 248, 269.

The poet André Chénier, plaster, red patina, signed, by A. Préault
H. : 16.14 in.

3 000 - 4 000 €



Cette maquette préparatoire en plâtre patiné rouge représentant le poète André Chénier constitue un rare témoignage de l'histoire du Palais du Louvre. Elle a été réalisée par Auguste Préault dans le contexte de l'important chantier voulu par Napoléon III et dirigé à partir de 1854 par l'architecte du Louvre Hector Lefuel.

Désireux de participer à ce prestigieux chantier et après plusieurs demandes infructueuses, Préault se voit finalement confier en 1856 l'un des éléments de ce colossal programme de plus de trois cents sculptures pour le nouveau décor du palais. La statue d'André Chénier est réalisée en seulement cinq mois et Charles Bataille commente ainsi son exécution : « Préault a presque fait de l'académie, mais de l'académie vraie, intelligente, lumineuse, éclairée intérieurement » (p.54 de l'ouvrage de Leroy-Jay).

Avant même que la statue de Chénier ne reçoive sa validation officielle, Préault demande une nouvelle commande et reçoit l'accord pour la création des deux groupes colossaux de la Guerre et de la Paix, destinés au toit de l'ancien Louvre donnant sur la Place du Carrousel.

Cette commande marque la consécration pour cet artiste majeur du courant romantique au tempérament pourtant sulfureux et à la carrière jusque-là erratique.

Préault est un lecteur assidu d'André Chénier, cet auteur politique hautement impliqué dans la Révolution dont l'œuvre poétique et engagé préfigure le mouvement romantique.

Le sculpteur se soumet ici à un exercice académique allant à l'encontre même de son tempérament. Ainsi Eugène Noël écrit : « ...on lui fait sculpter un A. Chénier quand tout en lui eût voulu faire un Danton. » (Lettre d'Eugène Noël à Alfred Dumesnil daté du 29 janvier 1857, conservée à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, cité p.74 note 76).

Le poète en costume d'époque directoire tenant dans la main droite un papier enroulé, bien campé sur ses deux pieds, la tête légèrement levée, semble déclamer les vers de sa célèbre « Jeune Tarentine ». Les traits du visage ne sont pas encore façonnés.

Notre esquisse est incisive, finalement plus animée que la version définitive à l'attitude moins naturelle.

La sculpture définitive s'inscrit dans la galerie des célébrités françaises décorant les balustrades des terrasses des bâtiments du « Nouveau Louvre » entre le Pavillon de Sully et l'angle sud, Aile Henri II.

Christophe FRATIN

Metz, 1801 - Le Raincy, 1864

Combat de chevaux

Bronze à patine brun nuancé
Signé de l'estampille 'FRATIN'
sur la terrasse
23 × 34 × 18 cm

Bibliographie en rapport :

Stanislas Lami, 'Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française au dix-neuvième siècle', t. II, Paris, 1914-1921, p. 403-405, version en plâtre du grand modèle répertoriée sous le n°2258

Jacqueline J. A. Bougon, 'Le sculpteur animalier Christophe Fratin (Metz 1801-1864 Le Raincy) : Essai sur sa vie et son œuvre', Le Raincy, 1983, p. 15, repr. d'une lithographie du groupe en plâtre présenté au Salon de 1835 (n° 2258)

Horse fight, bronze, brown patina,
by C. Fratin
9.05 × 13.38 × 7.08 in.

6 000 - 8 000 €

Christophe Fratin rencontre le succès dès 1830 et ses premiers pas au Salon. Considéré comme un rival d'Antoine-Louis Barye, encouragé par la critique et ses pairs, soutenu par les grands fondeurs de l'époque, il s'engage dans l'édition à grande échelle de petits bronzes qui font sa renommée.

Néanmoins ce sont bien ses compositions de grandes dimensions, ambitieuses, où souffle l'esprit romantique de Géricault qui sont plus rares et recherchées par les collectionneurs. Cette impressionnante *Scène de haras*, fonte unique, réduction avec variantes d'un grand modèle vendu

dans nos salles (voir vente anonyme; Paris, Artcurial, 21 mars 2018, n° 176, vendu 125 000 €), figurant trois pur-sang engagés dans une lutte fougueuse et tournoyante, d'un romantisme échevelé, est sans conteste une prouesse technique et esthétique où l'inventivité de la composition et la qualité de la fonte virtuose et nerveuse sont réunis.

Pour concevoir cet important groupe de trois chevaux, Fratin s'est certainement inspiré des Duncan's horses du sculpteur anglais John Graham Lough exposés à Londres en 1832 et aujourd'hui conservés au Los Angeles County Museum of Art.



Antoine-Louis BARYE

Paris, 1795-1875

Guerrier tartare arrêtant son cheval

Bronze à patine brun rouge nuancé

Fonte ancienne, Atelier Barye

Signé 'BARYE' sur la terrasse

35 × 34,5 × 14 cm

(Le plumet probablement restauré, petite trace d'oxydation sur la patine)

Bibliographie en rapport :M. Poletti, A. Richarme, *Barye, Catalogue raisonné des sculptures*, Paris, 2000, p. 76-77, F10*Tartar warrior stopping his horse, bronze, brown and red patina, signed, by A.-L. Barye*

13.77 × 13.58 × 5.51 in.

8 000 - 12 000 €





* 99

Félix ZIEM

Beaune, 1821 - Paris, 1911

La Fontaine de la sultane Mihrisah à Istanbul

Huile sur panneau
Signé 'Ziem' en bas à gauche
39 × 60 cm

Provenance :

Collection Antoine d'Orléans, duc de Montpensier (1824-1890), fils de Louis-Philippe I^{er}, roi des Français ;
Par descendance à sa fille, la princesse Isabelle d'Orléans-Bourbon (1848-1919), comtesse de Paris ;
Par descendance à son fils Ferdinand d'Orléans, duc de Montpensier (1884-1924) ;
Collection de son épouse Maria Isabel Gonzalez de Olañeta y Ibarreta, marquise de Valdeterrazo (1897-1958) ;
Collection de son second mari, José María Huarte y Jáuregui, marquis veuf de Valdeterrazo (?-1969)

*Fountain of Sultana Mihrisah in
Istanbul, oil on panel, by F. Ziem*
15.35 × 23.62 in.

12 000 - 15 000 €

Une version très proche de notre tableau est conservée au musée Condé à Chantilly (huile sur toile, 70 × 80 cm). Les deux frères Aumale et Montpensier ont tous deux affectionné ce sujet (A. Burtin-Hellebranth, *Félix Ziem 1821-1911, Bruxelles*, 1998, tome II, n°1588, p. 259).

L'Association Félix Ziem représentée par Messieurs Mathias Ary Jan, Gérard Fabre et David Pluskwa, a confirmé l'authenticité de cette œuvre. Un certificat portant le numéro 358/0925 en date du 26 septembre 2025 sera remis à l'acquéreur.

100

Antoine-Louis BARYE

Paris, 1795-1875

Tigre dévorant un gavial (seconde réduction)

Bronze à patine brun nuancé
Fonte ancienne, signée et datée 'BARYE
1831' sur la terrasse
Porte l'estampille et le numéro '18'
sur la terrasse
11 × 27,5 × 10,5 cm

Bibliographie en rapport :

Michel Poletti et Alain Richarme,
*Barye, catalogue raisonné des
sculptures*, Paris, 2000, modèle
référéncé sous le n° A 74 (3), p. 206

*Tiger and gharial, bronze, brown patina,
signed and dated, by A.-L. Barye
4.33 × 10.82 × 4.13 in.*

5 000 - 7 000 €



100



101

101

Antoine-Louis BARYE

Paris, 1795-1875

Lion assis n°2

Bronze à patine brun vert nuancé
Fonte ancienne, atelier Barye
Signée 'BARYE' sur la terrasse
Hauteur : 20,5 cm

Bibliographie en rapport :

Michel Poletti et Alain Richarme,
*Barye, catalogue raisonné des
sculptures*, Paris, 2000, modèle
référéncé sous le n° A 57, p. 182

*Seated lion n°2, bronze, brown-green
patina, signed, by A.-L. Barye
H.: 8.07 in.*

5 000 - 7 000 €

Antoine-Louis BARYE

Paris, 1795-1875

Cheval turc n°3
(antérieur gauche levé, terrasse carrée)

Bronze à patine brun vert nuancé
 Fonte ancienne, atelier Barye vers 1870
 Signée 'BARYE' sur la terrasse
 Annotée à l'encre 'cheval turc / 60'
 sous la base
 18 × 19 × 7,5 cm

Bibliographie en rapport :

Michel Poletti et Alain Richarme,
Barye, catalogue raisonné des
sculptures, Paris, 2000, modèle
 référencé sous le n° A 131, p. 270

Turkish horse n°3, bronze, brown-green
patina, signed, by A.-L. Barye
7.08 × 7.48 × 2.95 in.

15 000 - 20 000 €

Notre exemplaire constitue un bel exemple issu de l'atelier Barye (1857-1875) d'un modèle iconique chez notre artiste. Le n°3 est une réduction au deux tiers du *Cheval turc n°2*, légèrement retravaillé par l'artiste, avec les oreilles un peu plus couchées, une tête à la position habilement reprise et une musculature variée. Le tirage ancien de ce modèle est estimé à moins de vingt exemplaires, alors que l'édition posthume fut abondante, faisant de notre version, à la belle patine richement nuancée, une très grande rareté.



* 103

Edouard-Gustave-Louis MILLET de MARCILLY

Paris, 1811 - Pau, 1891

La chasse au lion

Bronze à patine brune
Signé 'Millet' sur la terrasse
76 × 80 × 52 cm

*The lion hunt, bronze, brown patina,
by E.-G.-L. Millet de Marcilly
29.92 × 31.49 × 20.47 in.*

8 000 - 12 000 €

Élève de Justin Lequien père (1796–1881), Edouard-Gustave-Louis Millet de Marcilly, souvent confondu avec l'artiste homonyme Aimé Millet, débute au Salon de 1852 avec la version en plâtre de ce bronze intitulé « La Chasse au lion » (sous le n°1488). Inspiré du courant orientaliste en vogue à l'époque, son groupe représente un cavalier arabe sauvant un autre homme de l'attaque d'un lion.

Il est probable que l'artiste ait eu connaissance des œuvres figurant le même thème exécuté dans les années 1830 par le peintre Horace Vernet¹ et le sculpteur Antoine Louis Barye². D'une dimension imposante, notre bronze manifeste remarquablement cet héroïsme avant même qu'Eugène Delacroix n'achève sa composition magistrale de la *Chasse au Lion* présentée à l'Exposition universelle de 1855³.

1. Horace Vernet, *La Chasse au lion*, 1836, huile sur toile, 57,1 × 81,7 cm, Londres, Wallace Collection, inv. P585
2. Antoine Louis Barye, *Chasse au lion*, bronze, signé « BARYE » sur la terrasse et daté 1837, dim. 60 × 66,2 × 42 cm, Baltimore, Walters Art Gallery, inv. 27.174 ; Antoine Louis Barye, *Cavalier arabe tuant un lion*, vers 1860, bronze, H. 36,6 ; L. 36,5 ; P. 15,5 cm, dépôt du musée du Louvre, Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie André Diligent, inv. OA 5728
3. Eugène Delacroix, *La chasse au lion*, 1854, esquisse, huile sur toile, dim. 86 × 115 cm, Paris, musée d'Orsay, RF 1984 33





104

Benjamin CONSTANT

Lausanne, 1767 - Paris, 1830

Le roi lion

Huile sur carton

Signé des initiales en creux 'B-C'
en bas à droite

27 × 35 cm

Provenance :

Probablement vente après décès de l'artiste (Catalogue of the Remaining Works of the Eminent Artist Benjamin Constant Which Comprised Finished Pictures, Portraits, Studies, Sketches and Designs) ; Londres, Christie's, Manson & Woods, 19 juillet 1902, n° 84 («The King of the Desert») ; Galerie Hubert Duchemin, en 2022

*The Lion King, oil on cardboard,
signed, by B. Constant*
8.47 × 13.78

4 000 - 6 000 €

Décrit par Zola comme un «*élève de Cabanel tourmenté par la grande ombre de Delacroix*», Benjamin Constant fait partie de cette génération d'artistes dont l'ambition consistait principalement à tenter de bousculer une Académie en mal de changements picturaux, en lui réinsufflant un peu de la fougue romantique des grands maîtres du début du XIX^e siècle. Particulièrement séduit par le virage orientaliste pris par une grande partie des peintres de l'époque, Benjamin Constant se rue avec talent dans ce nouvel

eldorado esthétique offert par les paysages et les ambiances du nord de l'Afrique. Si l'influence géographique est claire dans notre tableau, il apparaît techniquement plutôt comme une curiosité dans la palette de l'artiste. La touche est vive, puissante, presque sculpturale, et la gamme chromatique très affirmée. Le sujet, inspiré également des célèbres compositions de Jean-Léon Gérôme, résonne particulièrement dans nos imaginaires contemporains, bercés par les images du légendaire dessin animé éponyme des studios Disney.

Antoine-Louis BARYE

Paris, 1795-1875

Lion au serpent

Bronze à patine brun vert nuancé
 Fonte ancienne, signée 'BARYE'
 sur la base
 Petite étoile surmontée du n° 1
 sur la terrasse
 Hauteur : 35 cm

Provenance :

Famille Violet, propriétaire des
 boissons BYRRH, depuis au moins la fin
 du XIX^e siècle ;
 Puis par descendance ;
 Collection particulière, France

Exposition :

Peut-être Exposition universelle de
 Paris, 1855

Bibliographie en rapport :

Michel Poletti, Alain Richarme, *Barye, le catalogue raisonné des sculptures*, Paris, 2000, modèle répertorié sous le n°A 51, p. 174
 Musée du Louvre, Département des Sculptures du Moyen Age de la Renaissance et des Temps modernes, *Sculpture française II : Renaissance et Temps modernes*, Paris, 1998, p. 37
 Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, Béatrice Tupinier-Barrillon (dir.), *La griffe et la dent : Antoine Louis Barye (1795-1875), sculpteur animalier*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 14 octobre 1996 - 13 janvier 1997, Lyon, Musée des beaux-arts, 16 octobre 1997-11 janvier 1998), p. 39-44

Œuvres en rapport :

Antoine Louis Barye, *Lion au serpent*, groupe en plâtre, 1832, signé et daté « BARYE / 1832 » sur la plinthe de la terrasse, H. 135 x 178,5 x 101 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts, n° inv. H 2457
 Antoine Louis Barye, *Lion au serpent* (*Lion des Tuileries*), 1832, bronze, signé « BARYE / 1832 » sur le devant de la terrasse, porte le cachet du fondeur « AD » près de la queue du lion, porte la marque du fondeur « FONDU PAR HONORÉ GONON / ET SES DEUX FILS / 1835 » au revers, H. 135 x L. 178 x P. 96 cm, Paris, Musée du Louvre, n° inv. RF 1516

Lion and snake, bronze, brown-green patina, signed, by A.-L. Barye
 H.: 13.77 in.

10 000 - 15 000 €





Lancé par le succès du Salon parisien de 1831, Antoine Louis Barye (1796–1875) confirme les espérances suscitées lors de l'exposition suivante en présentant un impressionnant plâtre représentant le *Lion au serpent*. Si ce type d'épisode est illustré par les peintres, il reste néanmoins inédit pour un sculpteur. L'œuvre frappe autant par la violence de son sujet que par sa virtuosité et son réalisme. Cette approche naturaliste coïncide avec l'arrivée de cinq lions et huit lionnes d'Afrique à la Ménagerie du Muséum à la suite de la prise d'Alger le 4 novembre 1830 par la France. Conçue dans une atmosphère chargée de tensions, une lecture politique de l'œuvre a également été proposée, identifiant le lion comme symbole du nouveau régime de la monarchie de Juillet – né sous les auspices de ce signe zodiacal – terrassant en 1830 les tentatives de révolte.

Le sujet de notre bronze occupe une place singulière dans la carrière du sculpteur puisque son succès amène le roi à lui commander un exemplaire en marbre, finalement abandonné au profit d'une version en bronze, destinée à être installée devant le Palais des Tuileries en 1836.

Notre rare, peut-être unique, épreuve est une réduction légèrement inférieure au tiers de l'exemplaire en bronze du musée du Louvre fondu par Honoré Gonon en 1835. Elle reprend précisément tous les détails du plâtre du salon de 1833, aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Lyon. À la vente après décès de Barye en 1876, c'est Hector Brame qui achète cette version, qui se distingue par sa terrasse naturaliste, en vue d'une édition posthume qui n'existera qu'à demi-grandeur (H. 58 cm). Nulle trace formelle de notre bronze, d'une qualité de fonte pourtant exceptionnelle, n'est attestée dans la littérature traitant du modèle du Lion des Tuileries. Tout au plus, peut-on mentionner que l'Atelier de Barye, entre 1857 et 1875, en a fondu quelques rares exemplaires. Il est tout de même à noter qu'à l'Exposition Universelle de 1855, le sculpteur présente une épreuve unique décrite comme : « *Le Lion des Tuileries*, en raccourci ». Notre version présente une singulière estampille figurant le chiffre I surmonté d'une étoile. Faut-il y voir le poinçon personnel d'un grand collectionneur ou, peut-être, une marque liée à l'Exposition Universelle de 1855?

Louis Julien FRANCESCHI

Bar-sur-Aube, 1825 - Paris, 1893

Portrait d'Eugène Delacroix

Terre cuite et plâtre patiné
Signé 'J Franceschi' sur le côté droit
Hauteur : 29 cm

Repose sur une base en bois naturel
Hauteur totale : 34 cm
(Restaurations)

*Portrait of Eugène Delacroix, terracotta and patinated plaster, signed, by L. J. Franceschi
H. : 13.38 in.*

4 000 - 6 000 €

Six ans après la mort d'Eugène Delacroix, en 1869, l'État français commanda à Louis Julien Franceschi, ancien élève de François Rude, un buste du peintre destiné à orner le Palais de l'Institut. Après sa mort, beaucoup s'étaient indignés du peu de reconnaissance accordé au maître de la *Liberté guidant le peuple*. Le premier d'entre eux fut Henri Fantin-Latour qui, choqué par l'insignifiance du cortège funèbre qui l'accompagna au cimetière, peignit le célèbre *Hommage à Delacroix* dès 1864.

Le marbre initialement commandé ne fut finalement jamais réalisé pour des raisons qui nous échappent encore. Seul notre buste semble ainsi subsister de ce projet, plus proche d'un *modello* que d'un travail parfaitement abouti. Notre objet, à la manière d'une esquisse préparatoire, donne vie au modèle avec une surface irrégulière et vibrante, effet accentué par les marques, encore visibles et parfois brutales, du travail du sculpteur. La personnalité du modèle, conquérante, sûre au regard perçant est ici rendue avec brio par notre artiste, dont l'admiration pour Delacroix rejailit indéniablement dans notre portrait.





107

Jean-Baptiste Camille COROT

Paris, 1796 - Ville d'Avray, 1875

Vue générale de Provins

Huile sur papier marouflé sur toile
Signé 'COROT' en creux en bas à gauche
22,3 × 33,8 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Dijon, Cortot et Associés, 6 décembre 2023, n° 260 (comme École moderne) ; Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire

*General view of Provins,
oil on paper laid down on canvas,
signed, by J. B. C. Corot
8.77 × 13.30 in.*

40 000 - 60 000 €

Le Metropolitan Museum de New York conserve un très beau dessin au crayon de Jean-Baptiste Camille Corot représentant la Tour César de Provins, provenant de la prestigieuse collection de Robert Lehman. Notre huile sur papier, rapidement brossée sur le motif dans les hauteurs de la campagne environnante, nous laisse voir, outre ce monument emblématique de la cité, les contours de la collégiale Saint-Quiriace. Elle

constitue, au même titre que le dessin conservé de l'autre côté de l'Atlantique, un précieux témoignage du passage de Corot en 1842 dans cette importante cité médiévale.

Un avis de Madame Claire Lebeau en date du 2 octobre 2024, pourra être remis à l'acquéreur. Le tableau sera inclus dans son sixième supplément à « L'Œuvre de Corot », dans sa version numérique.

108

Antoine-Louis BARYE

Paris, 1795-1875

Lion de la Colonne de Juillet (projet)

Bronze à patine brun vert nuancé

Signé 'BARYE' en bas à droite

20,5 × 41,5 × 2,8 cm

Repose sur un montage en chêne ciré

Dimensions totales : 33,50 × 48,50 × 6 cm

(Taches superficielles sur la patine)

Bibliographie en rapport :

Michel Poletti et Alain Richarme,

Barye, catalogue raisonné des

sculptures, Paris, 2000, modèle

référéncé sous le n° A 217, p. 356

*Lion of the July Column (project),
bronze, brown and green patina, signed,
by A.-L. Barye*

8.07 × 19.33 × 1.10 in.

2 000 - 3 000 €



108

* 109

Attribué à

Jean-François-Théodore GECHTER

Paris, 1795-1844

Candélabres à huit bras de lumière aux peuples soumis à Rome

Paire de bronzes à patine brune

Hauteur : 108 cm

Reposent sur des socles en marbre noir

Hauteur totale : 128,5 cm

Bibliographie en rapport :

Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs*

de l'École française : Au dix-neuvième

siècle, Nendeln/ Liechtenstein, 1970

Luc Benoist, *La sculpture romantique*,

Paris, 1994

Œuvres en rapport :

Jean-François-Théodore Gechter et Nicolas-

Germain Charpentier fondeur, *Garniture de*

cheminée : candélabres, vers 1849, bronze

doré et argenté, signé à l'intérieur

derrière le mouvement "CHARPENTIER/Ft de

bronzes/à Paris" et dans l'angle du groupe

sculpté "Gechter", H. 72,5 x l. 39,5 cm,

Paris, Musée du Louvre, inv. OA 11338 et

OA 11339

Nicolas-Germain Charpentier d'après un
modèle de Jean-François-Théodore Gechter,

Garniture de cheminée : candélabres, vers

1849, bronze patiné et doré, signé sur la

terrasse du bronze gravé à droite :

"Charpentier, bronzier, Paris" et gravé à

gauche "Th. Gechter", H. 88 x D. 24 cm,

Limoges, Quartier général de la 21^e division

militaire

*8-armed candelabras for people subjected
to Rome, bronze, brown patina, a pair,
attr. to J.-F.-T. Gechter*

H. : 42.51 in.

20 000 - 30 000 €

Nos deux impressionnants
candélabres sont très probablement
des réalisations du sculpteur Gechter,
figure romantique aux thèmes
volontiers guerriers et à la technique
radicale et puissante. L'idée des
trompes stylisées servant de bras de
lumières se retrouve dans plusieurs
de ses réalisations; parmi celles-ci il
convient de citer les hommes d'armes
en armures médiévales de la garniture
du Louvre (cf. œuvre en rapport).
Notre thème est volontiers plus violent
et illustre les peuples soumis par
l'Empire romain. Trois figures sont
répétées dans chaque candélabre:
les Germains avec les cheveux longs
et la peau de loup, les Daces avec le
bonnet et leur pantalon rappelant ceux
de l'arc de Constantin et enfin une
figure féminine, peut-être les peuples
italiques. L'iconographie martiale est
abondante avec boucliers, couronnes
de lauriers, masques, casques, lances
et trophées mais aussi et surtout avec
la devise S.P.Q.R de l'Empire qui
légitime la forme démocratique du
pouvoir de Rome: *Senatus Populus
Que Romanus*.



109



109



110

Alexandre-Gabriel DESCAMPS

Paris, 1803 - Fontainebleau, 1860

**Jeune berger et son troupeau
dans un paysage rocheux**

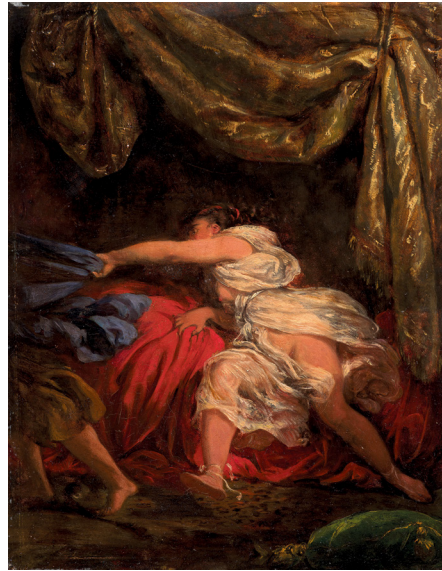
Huile sur toile
Monogrammée 'DC' en bas à gauche
27,5 × 20 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Paris, Hôtel Drouot,
27 novembre 1957, n° 58, vendu à
Bellier-Carlac (?) pour 32 500 Frs,
selon deux étiquettes au verso ;
Vente anonyme ; Paris, Hôtel Drouot,
Ader, 27 octobre 2023, n° 6 ;
Acquis lors de cette vente par l'actuel
propriétaire

*Young shepherd and his flock in a rocky
landscape, oil on canvas,
by A.-G. Descamps
10.82 × 7.87 in.*

4 000 - 6 000 €



■ 111

Louis Charles COUDER

Londres, 1790 - Paris, 1873

Joseph et la femme de Putiphar

Huile sur panneau
27 × 21,5 cm

Provenance :

Collection du Docteur Court ;
Collection Alexis Hubert Rouart
(1839-1911), son cachet de cire au verso ;
Sa vente, Paris, Hôtel Drouot, M^e
Baudoin, 8-9-10 mai 1911, n° 47
(vendu 55 Frs)

*Joseph and Potifar's wife, oil on panel,
by L. C. Couder
10.63 × 8.46 in.*

4 000 - 6 000 €



112

Théodore ROUSSEAU

Paris, 1812 - Barbizon, 1867

Clairière en forêt de Fontainebleau

Huile sur toile (Toile d'origine)
Monogrammée '.THR' en bas à gauche
20 × 29 cm
Sans cadre

*Clearing in the Fontainebleau forest,
oil on canvas, by T. Rousseau
7.87 × 11.41 in.*

5 000 - 7 000 €

L'œuvre sera incluse dans le
supplément au catalogue raisonné
numérique de Théodore Rousseau
actuellement en préparation. Un
certificat de Michel Schulman en
date du 8 juillet 2025 sera remis à
l'acquéreur.

Christophe FRATIN

Metz, 1801 - Le Raincy, 1864

Porte-cigare ours et singe

Bronze à patine brun clair
 Annoté 'Laurent Atthalin'
 et porte la marque du fondeur 'DAUBREE'
 sur la terrasse
 Hauteur : 25,5 cm

Repose sur un piédoche en chêne naturel
 Hauteur totale : 31 cm

Bibliographie en rapport :

Michel Poletti, Alain Richarme, *Fratin, objets décoratifs & sculptures romantiques*, Paris, 2000, modèle référencé sous le n° 50, p. 43

Bear and monkey cigar holder, bronze, light brown patina, by C. Fratin
H.: 10.03 in.

7 000 - 10 000 €



114

Antoine-Louis BARYE

Paris, 1795-1875

Piqueur en costume Louis XV

Bronze à patine brun vert nuancé
Fonte ancienne, atelier Barye vers 1870
Signée 'BARYE' sur la terrasse
19,5 × 18 × 8,5 cm

Bibliographie en rapport :

Michel Poletti et Alain Richarme,
Barye, catalogue raisonné des sculptures, Paris, 2000, modèle
référéncé sous le n° F 12, p. 80

Piqueur in Louis XV costume,
bronze, brown-green patina,
signed, by A.-L. Barye
7.67 × 7.08 in.

5 000 - 7 000 €

115

Antoine-Louis BARYE

Paris, 1795-1875

Daim

Bronze à patine brun clair nuancé
Fonte ancienne, atelier Barye
Signée 'BARYE' et numérotée deux fois
'8' sur la terrasse
16 × 17,5 × 6 cm

Bibliographie en rapport :

Michel Poletti et Alain Richarme,
Barye, catalogue raisonné des sculptures, Paris, 2000, modèle
référéncé sous le n° A 141, p. 281

Deer, bronze, light brown patina,
signed, by A.-L. Barye
6.29 × 6.88 × 2.36 in.

5 000 - 7 000 €





116

Jacques-Laurent AGASSE

Genève, 1767 - Londres, 1849

Cheval bai-brun

Huile sur toile
46 × 55 cm

Provenance :
Collection particulière, Paris

*Bay-brown horse, oil on canvas,
by J.-L. Agasse
18.11 × 21.65 in.*

10 000 - 15 000 €

Né à Genève dans une famille d'origine huguenote, Agasse se forma dans sa ville natale avant de s'installer à Paris en 1786 pour parfaire sa formation artistique dans l'atelier de Jacques-Louis David. Le déclenchement de la Révolution française mit fin à son séjour en France, et il retourna à Genève en 1789. À l'instigation de George Pitt, son plus grand mécène rencontré quelques années plus tôt, Agasse s'établit à Londres en 1800, avec l'ambition de s'imposer comme un peintre animalier de renom auprès de l'aristocratie fortunée locale.

Comme son illustre prédécesseur George Stubbs, Agasse apporte, au-delà d'une parfaite compréhension anatomique et d'un dessin exceptionnel, une sensibilité et une originalité à la représentation des animaux qui rendent son œuvre si particulière. Dans notre tableau, il

déploie sa profonde connaissance de l'anatomie tout en réussissant à rendre le caractère de l'animal. Sur un fond neutre très rapidement brossé où ciel et terre sont simplement suggérés, notre artiste nous livre ce majestueux étalon bai-brun à l'œil vif. Par une parfaite maîtrise technique faite de subtils glacis, il rend merveilleusement les transparences du poil de l'animal, comme vivant sur la toile, prêt à bondir. Notre tableau s'inscrit très probablement dans l'ensemble d'œuvres réalisées par le peintre d'après ses propres tableaux mentionnés dans son *Livre de Vérité*. Un autre tableau, provenant de cet ensemble et reprenant les mêmes canons esthétiques et techniques, est récemment passé sur le marché de l'art (voir vente anonyme; New York, Christie's, 29 octobre 2019, n° 794).

Alfred de DREUX

Paris, 1810-1860

Portrait équestre de Charles Joachim Lefèvre au grand galop

Huile sur toile
Signée 'alfred De Dreux' en bas à droite
Porte les restes d'une ancienne
étiquette au verso identifiant le modèle
59 × 73 cm

Provenance :

Collection Charles Joachim Lefèvre,
Domaine de Chamant, Oise ;
Conservé dans la famille du modèle ;
Puis par descendance ;
Vente anonyme ; Deauville, Arqana
Artcurial Deauville, 25 août 2012,
n° 19 ;
Collection particulière, Belgique

Expositions :

*Alfred de Dreux : le cheval passion d'un
dandy parisien*, Paris, Fondation Mona
Bismarck, janvier-mars 1997, p.97
(repr.) et p. 163 (note de bas de page)

Bibliographie :

Collection de Chamant, deux albums de
reproductions photographiques
Marie-Christine Renauld, *L'univers
d'Alfred De Dreux*, Arles, 2008, p. 46,
n° MCR 188

*Equestrian portrait of Charles Joachim
Lefèvre at full gallop, oil on canvas,
signed, by A. de Dreux
23.22 × 28.74 in.*

60 000 - 80 000 €



Fig. 1.

Grand amateur de chevaux, Charles Joachim Lefèvre (1826–1896) est également un important collectionneur. Homme d'affaire, Lefèvre fait fortune en Amérique du Sud sous le second Empire puis revient en France dans les années 1860. Il achète le domaine de Chamant près de Senlis, ainsi que 600 hectares de terres, et y établit un haras qu'il fait rapidement prospérer. Ses chevaux remportent de nombreuses courses. En 1870, il acquiert également une partie des célèbres écuries du comte de Lagrange.

Il se rend ensuite en Angleterre. Son séjour est documenté par les travaux de Jean-Léon Gérôme, alors en exil à Londres, qui le représente à Newmarket en 1872 posant fièrement avec une cravate aux couleurs de son écurie tandis que ses chevaux à l'entraînement sont visibles en arrière-plan (fig. 1)¹. Cette année-là, Lefèvre prend la tête du classement des propriétaires de chevaux de course en obtenant un gain s'élevant à 600 000 francs.

Le domaine de Chamant abritait une importante collection de peintures. Grâce au catalogue manuscrit rédigé dans les années 1880, nous savons que Lefèvre possédait environ cent vingt tableaux. Parmi ces œuvres se trouvait une dizaine de portraits d'Alfred de Dreux dont notre portrait. Alfred de Dreux le représente, encore jeune homme, lancé au galop sur un cheval bai-brun. Marie-Christine Renauld date notre tableau des années 1853–1855, à une époque où il débute sa brillante carrière d'éleveur de chevaux.

1. Vente anonyme ; Paris, hôtel Drouot, Beaussant Lefèvre, 23 novembre 2005, n° 65 ; puis Galerie Matthiesen. Un autre tableau de Gérôme intitulé *Souvenir de Newmarket* fut récemment présenté en vente publique : vente anonyme ; Saint-Pair-sur-mer, Rois & Vauprès enchères, cabinet Lefèvre & de Laheudrie, 21 juin 2024.





118

Louis Robert HEYRAULT

Actif entre 1840 et 1880

Meute de chiens du comte d'Osmond au chenil du château de la Vénérerie

Huile sur toile
Signée 'Louis Heyrauld' en haut à gauche
156,5 × 419,5 cm
(Restaurations, probablement
anciennement marouflée sur un mur)
Sans cadre

Provenance :

Commandé par le comte d'Osmond vers 1857
pour son château de la Vénérerie à
Champlemy dans l'Allier ;

Probablement vendu avec le château
en 1878 au baron Georges de Balorre
(1856-1936), qui garda le chenil
au moins jusqu'en 1892 ;
Collection particulière, Sologne

*Dans la traduction: Count Osmond's
pack of dogs at the kennel of the Château
de la Vénérerie, oil on canvas, signed,
by L. R. Heyrauld
61.61 × 165.15 in.*

40 000 - 60 000 €

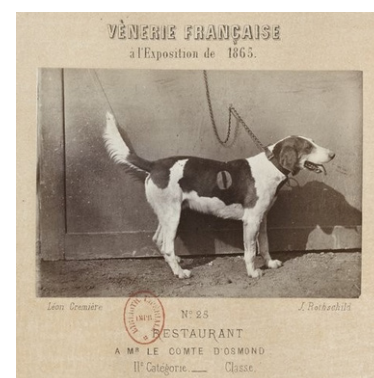


Fig. 1.



Le comte Rainulphe d'Osmond (1829–1891) fut une figure haute en couleurs dans l'histoire de la vénerie française. Parfait gentilhomme, éleveur de chevaux, cavalier hors-pair, spirituel, compositeur et musicien, cette figure de la haute société resta notamment célèbre pour sa passion pour la vénerie et ses récits de chasse dont *Les hommes des bois* et *À la billebaude* sont les plus célèbres.

Il vendit en 1857 le château de Pontchartrain hérité de ses parents et fit construire celui de Champlemy dans la Nièvre. Ce dernier fut

entièrement conçu comme un lieu dédié à la chasse. Il avait commandé à Louis Heyrault huit grands tableaux à sujets de chasse, dont celui que nous présentons aujourd'hui. Cette propriété, au détail près – les boutons de portes étaient ornés en leur centre du bouton de l'équipage... – était consacrée au culte de la chasse.

L'exigence du maître d'équipage était sans limite, tant pour le décor intérieur de sa maison qu'il avait entièrement dessiné lui-même que pour son équipage: les chevaux étaient excellents, les piqueurs

remarquables (dont le fameux Adolphe), les chiens primés à l'exposition universelle de 1865 (fig. 1).

À la suite d'un accident de chasse à tir en 1850 – son fusil ayant explosé – il perdit son avant-bras et sa main gauche ce qui ne l'empêcha pas de poursuivre ses chasses et de dépenser son immense fortune pour cette passion, comme tout veneur le sait, ravageuse! En 1878, il vendit le château de la Vénérerie et deux milles hectares des forêts de Charnouveau et des Garennes au baron Georges de Balorre.

Nous savons qu'en plus du vautrait, le comte d'Osmond découplait avec une meute de 25 beagles-harriers constituée pour le lièvre entre 1856 et 1865. Même si le pinceau du peintre n'est pas toujours fidèle, il est fort probable que notre meute de chiens soit celle-ci. En effet, avec leurs museaux courts, le nombre de chiens représentés sur notre toile est de ... 25!

Nous remercions Monsieur Bernard Tollu pour la richesse des éléments communiqués et son aide à la rédaction de cette notice.



119

119

Alfred de DREUX

Paris, 1810-1860

Groom à cheval tenant en longe
la monture de son maître

Aquarelle sur traits de crayon
Signé 'alfred.D.D' en bas à gauche
27,5 × 35,5 cm

Provenance :
Collection particulière, Paris

*Groom on horseback holding his master's
mount on a lead rope, watercolor on
pencil, signed, by A. de Dreux
10.82 × 13.97 in.*

4 000 - 6 000 €

120

Alfred de DREUX

Paris, 1810-1860

Cavalier et amazone au bord de la mare

Crayon noir et gouache blanche
Signé des initiales 'A.D.D' en bas
au centre
Annoté 'alfred de Dreux Dessin
appartenant / à Mr J R. Brascassat
Peintre animalier / 56 R. N. D. de
Lorette / Juin 1865' au crayon au verso
30 × 35,5 cm

Provenance :
Collection du peintre Jacques Raymond
Brascassat (1804-1867), selon une
annotation au verso ;
Collection particulière, Paris

*Rider and Amazon at the edge of the pond,
black pen and white gouache, signed,
by A. de Dreux
11.81 × 13.97 in.*

1 500 - 2 000 €

Notre dessin est préparatoire à la
lithographie illustrée dans Marie-
Christine Renauld, *Alfred de Dreux.
Le cheval, passion d'un dandy
parisien*, cat. exp. Paris, 1997, p.123



120



121

121

Alfred de DREUX

Paris, 1810-1860

Amazone passant la rivière

Aquarelle gouachée sur traits de crayon
34 × 27 cm
(Insolé)

Provenance :
Collection particulière, Paris

*Amazon crossing the river, gouache
watercolor on pencil, by A. de Dreux
13.38 × 10.62 in.*

2 500 - 3 500 €

Charles Robert LESLIE, R.A.

Londres, 1794-1859

**Portrait d'Henry Richard Vassall Fox,
3^e baron Holland (1773-1840)**Huile sur panneau, parqueté
28 × 22,5 cm
Sans cadre**Provenance :**

Collection particulière, Île-de-France

*Portrait of Henry Richard Vassall Fox,
3rd Baron Holland (1773-1840),
oil on panel, by C. R. Leslie
11.02 × 8.85 in.*

4 000 - 6 000 €



Charles Robert Leslie, naît à Londres de parents américains, et après quelques années passées aux États-Unis avec sa famille, retrouve sa ville natale. Fort de prestigieuses recommandations et d'un talent très prometteur pour la peinture, il intègre la Royal Academy. Il y gravit les échelons, en devient membre associé en 1821 avant d'être officiellement nommé académicien en 1827. Sa peinture est irrémédiablement imprégnée de ce nouveau courant pictural romantique dont les premières impulsions naquirent outre-Manche.

Notre portrait constitue une redécouverte intéressante pour

le corpus de notre artiste. Il figure Henry Richard Vassall Fox assis dans sa bibliothèque. Ce dernier était l'un des plus importants représentants du parti libéral Whig en Angleterre, connu notamment pour avoir ardemment protesté contre les conditions d'exil de Napoléon Bonaparte.

Preuve de la postérité de notre modèle (portraité entre autres par François-Xavier Fabre) et de notre panneau, ce dernier fut gravé afin d'être diffusé au plus grand nombre (fig. 1). La National Portrait Gallery de Londres conserve un portrait ovale d'Henry Richard Vassall Fox dérivant de notre tableau.

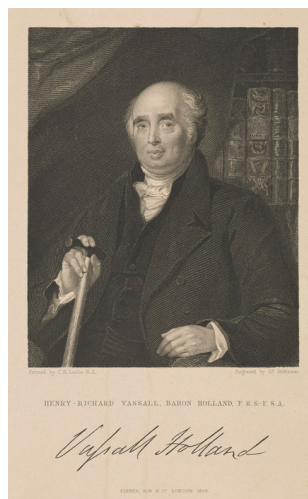


Fig. 1.

James Abbott McNeill WHISTLER

Lowell, 1834 - Londres, 1903

Diane sortant du bain,
d'après François BoucherHuile sur toile
59 × 73 cm

Provenance :

Probablement acquis directement auprès de l'artiste vers 1860 par William Louis Winans (1823-1897) ;
Puis par descendance ;
Collection de Louis William Winans (1857-1927), en 1905 ;
Collection particulière, Dublin, en 2022 ;
Vente anonyme ; Dublin, Adams Auction, 18 octobre 2022, n° 404 (comme 'After François Boucher / Diana bathing') ;
Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire ;
Collection particulière, île-de-France

Exposition :

Memorial Exhibition of the Works of the late James McNeill Whistler, First President of The International Society of Sculptors, Painters and Gravers, New Gallery, Regent Street, Londres, 1905, n° 117, comme 'Diana at the Pool. Copy of a picture in the Louvre by Boucher'

Bibliographie :

'The Whistler Exhibition.-II', *Westminster Gazette*, Londres, 10 mars 1905, cit. p. 4 (« a curiosity in the shape of a version by Whistler of a picture by Boucher in the Louvre. This is presumably an early work, and not without interest, as it is rather, perhaps, to be described as a translation than a copy »)
Pennell, Elizabeth Robins, and Joseph Pennell, *The Life of James McNeill Whistler*, Londres et Philadelphie, 1908, vol. 1, p. 73, repr. p. 72
Fleming, Gordon, *The Young Whistler 1834-66*, Londres, Boston, Sydney, 1978, p. 134

Young, Andrew McLaren, Margaret F. MacDonald, Robin Spencer, and Hamish Miles, *The Paintings of James McNeill Whistler*, New Haven et Londres, 1980, n° 20, pl. 5
Robertson, Pamela, 'Whistler's St Luc', dans *Connecting Whistler*, Glasgow, 2010, cit. p. 12
Margaret F. MacDonald, Grischka Petri, *James McNeill Whistler: The paintings, a catalogue raisonné*, University of Glasgow, 2020, n° YMSM 020, online : <http://whistlerpaintings.gla.ac.uk>.

Diana after the bath, after François Boucher, oil on canvas, by J. A. M. Whistler 23.22 × 28.74 in.

30 000 - 40 000 €

La Diane sortant du bain du Louvre, peinte par François Boucher en 1742, entre dans les collections publiques en 1852 (fig. 1). Elle devient alors l'œuvre fétiche des jeunes artistes confrontant leurs coups de pinceau, parfois encore balbutiants, aux chefs-d'œuvre du musée. Ainsi, avant James Abbott McNeill Whistler, Fantin-Latour, Renoir ou encore Manet s'attaquèrent à cette icône du XVIII^e siècle français.

Arrivé à Paris en 1855 afin d'étudier la peinture, Whistler entre dans l'atelier de Charles Gleyre, alors l'un des plus réputés de la capitale. Par l'intermédiaire de son maître, il parvient à intégrer le cercle fermé des copistes des musées nationaux, et son nom apparaît dans les archives du Louvre parmi les artistes autorisés à copier. Il y réalise au moins dix copies, notamment d'après Pierre Mignard, Jean-Victor Schnetz ou encore Jean-Baptiste Greuze.

Parmi ces dernières, outre notre tableau très récemment redécouvert, trois autres copies de Whistler sont

aujourd'hui localisées : la reprise du *Roger délivrant Angélique* de Jean-Auguste-Dominique Ingres, celle de *La Vision de saint Luc* de Jules-Claude Ziegler, et celle de l'*Épisode de la retraite de Moscou* d'Édouard Odier. Les deux premières, datées de 1857, sont conservées au Hunterian Museum à Glasgow, la dernière au Colby College Museum of Art à Waterville, aux États-Unis.

Avant sa redécouverte récente, notre tableau n'était connu que par une photographie ancienne publiée en 1908 par les Pennell (fig. 2). Cette dernière montrait déjà la petite déchirure restaurée dans la jambe droite de Diane, qui permet d'identifier sans aucun doute notre œuvre comme étant celle de Whistler.

Plus qu'une simple copie servile, le peintre américain s'attache, dans ses reprises des maîtres anciens, à y glisser sa sensibilité propre. Bien que la composition de Boucher soit ici pieusement rendue, notre tableau témoigne déjà d'une touche tout à

fait particulière, faite de savants aplats subtils, mais aussi de coups de pinceau rapidement et violemment apposés sur la toile – preuve d'un métier déjà parfaitement maîtrisé par notre jeune peintre.

Cette singularité s'imposa aux visiteurs de la rétrospective de 1905, à Londres, dans laquelle notre œuvre fut montrée pour la première fois au public. Elle ne laissa pas indifférent le critique de la *Westminster Gazette*, qui y vit aussi plus qu'une simple copie, décrivant notre tableau comme « *une curiosité sous la forme d'une version par Whistler d'un tableau de Boucher du Louvre. Il s'agit vraisemblablement d'un travail de jeunesse, et non sans intérêt, qu'il faudrait plutôt qualifier de traduction que de copie.* »

Nous remercions Margaret F. MacDonald pour ses informations précieuses et pour son aide à la rédaction de cette notice.



Fig. 1.



Fig. 2.



Alfred James MUNNINGS P.R.A., R.W.S

Mendham, 1878 - Dedham, 1959

Le passage du gué

Aquarelle gouachée sur trait de crayon
Signée et datée 'A. J. Munnings / 1908'
en bas à droite
31 x 46,5 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Londres, Sotheby's,
17 décembre 2015, n° 63 ;
Galerie Richard Green, Londres ;
Collection particulière, Belgique

*Crossing the ford, watercolour
gouache over pencil, signed and dated,
by A. Munnings
12.20 x 18.30 in.*

60 000 - 80 000 €



Fig. 1.

Notre merveilleuse aquarelle s'inscrit dans un travail sériel de la part de notre artiste. En effet, Sir Alfred James Munnings réalisa trois grandes versions de *The Ford* à l'huile, peintes à l'été 1910 dans la campagne de Ringland, dont l'une fut exposée à la Royal Academy en 1911. Ces tableaux représentent systématiquement un groupe de poneys conduits à travers un gué, sortant de l'eau et presque de la toile en même temps, tant la confrontation avec le spectateur est brutale et le mouvement donné par l'artiste est réaliste. Notre œuvre, datée de 1908, précède de quelques

années ces importants tableaux définitifs et nous semble pouvoir être perçue comme un travail préparatoire, dans la représentation sérielle de ce sujet qui fascinait tant Munnings. Une autre aquarelle, datée également de 1908, reprenant les grands canons déjà posés sur celle que nous présentons, est également connue et fut présentée aux enchères dans un passé récent (voir vente anonyme ; Londres, Sotheby's, 14 juillet 2021, n° 16, fig. 1). Outre ces deux aquarelles, comme les premières pierres angulaires de ce thème prédominant chez l'artiste, nous connaissons de

nombreux travaux qui découlent de ces premières pensées. En effet, ces compositions ont le double mérite de permettre à l'artiste de faire valoir aussi bien sa connaissance anatomique des chevaux que sa science et son talent incomparable dans la représentation des variations et mouvements de l'eau. Munnings en produisit donc diverses versions, sur différents supports, avec différentes techniques et sous des angles variés.

Notre aquarelle se distingue aussi comme étant l'une des premières représentations du célèbre poney blanc Augereau, qui devint le modèle

équestre principal des œuvres de Munnings. Outre l'animal, le palefrenier prénommé Shrimp, apparaissant dans de nombreux tableaux de l'artiste, est également reconnaissable ici.

Toute l'audace esthétique de Munnings se retrouve dans notre aquarelle. A ces tons ocres et terreux propres aux thèmes paysans, notre artiste y ajoute, pour suggérer les ombres, de subtiles touches de bleus et de mauves, résolument modernes et si habilement posées sur le papier.



Jacques Joseph TISSOT, dit James TISSOT

Nantes, 1836 - Chenecey-Buillon, 1902

Le déjeuner du matin

Huile sur panneau, une planche,
préparé au verso
Annoté 'œuvre de James Tissot /
appartenant à la collection / de Léonce
Bénédict conservateur / du musée du
Luxembourg' à l'encre au verso
Annoté 'Benedite - ne pas nettoyer'
au crayon au verso
34,5 × 27,5 cm

Provenance :

Collection de l'historien de l'art et
conservateur de musée Léonce Bénédict
(1859-1925) ;
Collection particulière, Paris

Bibliographie en rapport:

Willard Misfeldt, *The Albums of James
Tissot*, Bowling Green, 1982, p. 98, fig.
III-71 (Le Matin, aquarelle) et p. 102,
fig. IV-3 (Le Déjeuner du matin, aquarelle)

Œuvres en rapport :

James Tissot, *Le Déjeuner du matin*,
huile sur toile, vers 1885-1886, non
localisée (atelier de James Tissot ;
vente à Paris, Hôtel Drouot, 9 et 10
juillet 1903, lot 10)
James Tissot, *Le déjeuner*, aquarelle
(fig. 1), reproduit dans les albums
photographiques
James Tissot, *Une servante portant un
plateau, aquarelle*, (fig. 2), reproduit
dans les albums photographiques
James Tissot, *Le Matin*, gravure en
manière noire, 1886 (fig. 3)

The breakfast, oil on panel,
by J. Tissot
13.58 × 10.82 in.

20 000 - 30 000 €

La provenance Léonce Bénédict

Léonce Bénédict (1859–1925),
ancien propriétaire de l'œuvre
actuelle, était historien de l'art.
À partir de 1892, il fut conservateur
du musée du Luxembourg, alors
dédié à l'art contemporain. Il œuvra à
la mise en valeur de la collection et à
la présentation de tous les mediums
artistiques et d'un large éventail
d'artistes, rédigeant de nombreux

catalogues, ouvrages et articles.
Bénédict connaissait certainement
Tissot et son œuvre. Il possédait au
moins une autre peinture de l'artiste,
une grande esquisse à l'huile sur toile
représentant une parade du Lord
Mayor à Londres, acquise en 1972
par la City of London auprès de l'un
de ses descendants pour la collection
de la Guildhall Art Gallery.



Jacques Joseph TISSOT, dit James TISSOT

Nantes, 1836 - Chenecey-Buillon, 1902

Le déjeuner du matin



Fig. 1.

Cette petite esquisse à l'huile de James Tissot constitue une étude de composition pour une peinture à l'huile non localisée, datée d'environ 1885–1886, dont la version à l'aquarelle est reproduite dans les albums photographiques de Tissot (fig. 1). La version finale à l'huile est probablement le tableau intitulé *Le Déjeuner du matin*, vendu lors de la vente d'atelier posthume de l'artiste en 1903 (Atelier James Tissot, Vente à Paris, Hôtel Drouot, 9 et 10 juillet 1903, lot 10). La version à l'aquarelle fut vendue par Tissot lui-même en 1886 au marchand d'art parisien Louis Adolphe Beugniet, accompagnée de deux autres aquarelles de compositions à l'huile (carnet de ventes de Tissot).

Les albums photographiques répertorient également une aquarelle représentant la servante portant un plateau de petit-déjeuner (fig. 2), gravée par Tissot en manière noire en 1886 intitulée *Le Matin* (fig. 3). Une étude à l'huile non localisée représentant la figure masculine assise est également connue. Enfin, cette figure masculine se trouve également au verso d'une représentation imaginaire de Kathleen Newton, connue sous le titre *Dolce far niente* (vendue chez Christie's, Londres, le 23 novembre 2005, lot 1).



Fig. 2.

Dans le sillage des séries *La Femme à Paris* et *L'Étrangère* des années 1885 et 1886

Né Jacques-Joseph, l'artiste français fut surnommé « James » dès l'enfance (probablement grâce à la présence d'une gouvernante anglaise) et utilisa ce prénom professionnellement dès ses premières expositions à Paris en 1858.

Le succès commercial rencontré durant les années 1860 permit à Tissot de se faire construire une maison à Paris. Toutefois, après la guerre franco-prussienne, le siège de Paris et la Commune, il s'installa à Londres pendant dix ans, ne revenant vivre à Paris qu'après la mort prématurée de sa bien-aimée, Kathleen Newton, en novembre 1882, emportée par la tuberculose.

Tissot conçut alors une série de grandes peintures intitulée *La Femme à Paris*, exposée à la Galerie Sedelmeyer, à Paris, en 1885, puis à la Tooth's Gallery de Londres, en 1886. Celle-ci devait être suivie d'une autre série restée inachevée, *L'Étrangère*. Le thème de la servante

portant un plateau de petit-déjeuner, qui figure sur notre toile, a pu être développé dans ce contexte. La servante souriante, vêtue d'une robe blanche agrémentée de pois ou de motifs floraux rouge pâle, d'un tablier et d'une coiffe blanche ornée d'un ruban, regarde directement le spectateur — comme si le plateau qu'elle tient, avec son chocolat chaud et ses toasts, nous était destiné. Dans deux peintures appartenant ou apparentées à la série *L'Étrangère*, *La Voyageuse* (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers) et *Return from Henley* (anciennement Newark Museum, New Jersey), une jeune femme placée au centre regarde directement le spectateur, tout comme plusieurs personnages féminins des compositions de *La Femme à Paris*.

Le petit-déjeuner du chasseur servi par une servante anglaise

La servante représentée sur notre tableau est probablement une Anglaise. En effet, les employés de Tissot comprenaient des Anglais, et il est possible qu'il ait eu une domestique anglaise — un modèle idéal pour *L'Étrangère*. La technique de la manière noire était considérée comme un médium typiquement anglais et particulièrement adapté à la représentation d'une servante anglaise. Une esquisse à l'huile non localisée, intitulée *La Petite bonne*, exposée par Tissot à la Galerie Durand-Ruel au début

de 1889 (Exposition de Peintres-Graveurs, n° 316), est probablement apparentée à la manière noire et à l'aquarelle *Le Matin*.

La comparaison de la présente esquisse à l'huile avec la photographie d'album apparentée qui représente la version à l'aquarelle révèle que Tissot a initialement représenté la figure masculine assise portant une gibecière ou une sacoche, alors que, dans la peinture achevée, l'homme est vêtu d'une veste épaisse, ses bottes posées près de la chaise et son fusil de chasse

appuyé contre le mur, près de la porte. Il se prépare probablement à enfiler ses bottes, après avoir déjà pris un petit-déjeuner ou déjeuner du matin : un repas servi tard aux invités, avant une partie de chasse matinale.

Dans la manière noire et la peinture achevée, le plateau contient une grande tasse en porcelaine pour le chocolat chaud, placée dans la chocolatière en argent à l'arrière, ainsi que des toasts dans un porte-toast en argent, une part de gâteau ou de brioche, une cruche à lait en

argent et un pot de confiture en verre. Une théière figure également, pour ceux qui préféreraient le thé, élément absent de l'esquisse de composition, où l'objet principal à gauche du plateau est du pain ou de la brioche.

L'horloge dans l'esquisse indique une heure avoisinant dix heures cinquante (aucune horloge n'apparaît dans l'aquarelle photographiée et elle semble cachée sur la manière noire).



Fig. 3.

L'automne au château de Buillon, résidence familiale des Tissot dans le Doubs

Le décor du présent tableau est une pièce du château familial des Tissot, le Château de Buillon, près de Besançon, dans le Doubs, au sud-ouest de la France, région giboyeuse célébrée dans de nombreuses peintures de Gustave Courbet, natif du Doubs. Tissot affectionnait l'inclusion de miroirs dans ses peintures, permettant ainsi d'englober des éléments situés au-delà de l'espace représenté. Ici, il montre l'embrasure de la porte ouverte menant à la salle du petit-déjeuner, avec un tableau accroché au mur à côté de la porte. Dans l'esquisse à l'aquarelle, une petite silhouette-portrait est suspendue à côté du miroir tandis que dans la version achevée, elle est rejointe par d'autres petits portraits. L'automne commence à colorer le feuillage des arbres visibles par les portes-fenêtres, mais l'air reste encore assez doux et frais pour aérer la pièce par une grande fenêtre ouverte sur la gauche.

Les esquisses à l'huile de Tissot : au cœur du processus de création

Tissot réalisa souvent de petites esquisses à l'huile sur des panneaux de bois commercialement préparés, comme pour l'œuvre actuelle. Sur leur surface blanchie, il appliquait une préparation brun-foncé en larges coups de brosse. Ce ton brunâtre lui servait de base en fournissant des demi-teintes et des ombres, lui permettant d'achever une peinture rapidement par touches et coups de pinceau, tantôt pour le détail, tantôt pour les rehauts, tandis que le fond blanc demeurant en réserve apportait une luminosité à travers les traces du pinceau. Cela est perceptible, par exemple, dans la partie supérieure gauche de notre œuvre. Bon nombre de ces esquisses à l'huile figurent dans la vente d'atelier posthume de Tissot en 1903.

Nous remercions Krystyna Matyjaszkiewicz de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre d'après photographies dans un courriel en date du 13 septembre 2025 ainsi que pour la rédaction de cette notice.

Léon-Noël DELAGRANGE

Orléans, 1872 - Bordeaux, 1910

Amour et Jeunesse

Plâtre original

Dedicacé et signé 'à l'ami Ferry / DELAGRANGE' en bas à droite

Hauteur : 92 cm

Provenance :

Collection particulière, Paris

*Love and Youth, original plaster, signed, by L.-N. Delagrange
H.: 36.22 in.*

6 000 - 8 000 €



Connu pour son exceptionnelle carrière d'aviateur qui le vit s'associer avec Louis Blériot et les frères Voisin, Léon-Noël Delagrange rencontra pourtant ses premiers succès en tant que sculpteur. Élève de Louis-Ernest Barrias et de Charles Vital-Cornu à l'École des Beaux-Arts de Paris, il fait ses débuts au Salon des artistes français dès 1894 et se spécialise dans la production de petites sculptures de décoration d'intérieur. Constituant un rare témoignage de ses réalisations plus ambitieuses, notre grand plâtre original prépare directement *Amour et Jeunesse*, groupe présenté au Salon de 1901 (cat. n° 3124) et figurant l'étreinte passionnée d'un couple nu.

Les chairs, «*d'une réelle harmonie de lignes et d'une savoureuses sensibilité*», selon Yvanhoé Rambosson¹, semblent tout juste émerger de la roche dans une expression très symboliste d'esprit. La dédicace «*à l'ami Ferry*» incisée sur le socle renvoie quant à elle vraisemblablement au peintre Jean-Georges Ferry, voisin de Delagrange à Montmartre.

1. Rambosson, Y., "La sculpture", *L'art décoratif*, juin 1901, p. 113.



L'artiste dans son atelier avec notre groupe sur la sellette en arrière-plan.



* 127

Henry COEYLAS

Joinville-le-Pont, 1844 -
Draveil, 1923

Cyparisse

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée et datée 'H. Coeylas. 1880.'
en bas à droite
99,5 × 179 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Dresde, Dresdener
Kunstauktionshaus Günther, 30 mars 2019,
n° 391 ;
Acquis lors de cette vente par l'actuel
propriétaire

Exposition :

Salon des Artistes Français, Paris,
1880, n° 821

*Cyparissus, oil on canvas,
signed and dated, by H. Coeylas
39.17 × 70.47 in.*

12 000 - 15 000 €

Henry Coeylas commence sa carrière de peintre plutôt tardivement, exposant pour la première fois au Salon à 35 ans, sans doute en raison d'une activité initiale de teinturier, métier exercé par son père. Peu d'informations nous sont parvenues sur sa carrière. Selon les livrets du Salon, il a été l'élève de professeurs renommés comme Gustave Boulanger, Jules Lefebvre, Isidore Pils et Gabriel Ferrier, vraisemblablement à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, ou à l'Académie Julian.

S'il ne reçoit pas de distinction particulière pour ses envois aux Salons, auxquels il participe jusqu'en 1904, Coeylas vend tout de même deux tableaux à l'État français, dont son œuvre majeure *Au Muséum*, représentant la reconstitution d'un dodo au Muséum d'histoire naturelle de Paris. Son travail est profondément marqué par un académisme finissant, reçu de ses maîtres, alors particulièrement en vogue à la fin du XIX^e siècle. Ce choix esthétique et pictural eut sans doute raison de la postérité de notre peintre aujourd'hui méconnu, qui n'a sans doute pas pu

surpasser la notoriété de ses illustres – et très nombreux – contemporains académiques.

Au Salon de 1880, pour sa deuxième participation, à défaut de se distinguer par sa technique parfaite, notre artiste cherche à sortir du lot avec un sujet très rare, plus vu sur les cimaises de l'événement depuis des dizaines d'années : *Cyparisse*. Il illustre une légende antique où Cyparisse, aimé d'Apollon, tue accidentellement son cerf préféré et se laisse mourir de chagrin, avant d'être transformé en cyprès, arbre de la douleur. Par ce choix atypique, Coeylas tente habilement de se faire voir sans choquer, en prenant un thème qui ravit toutes les sensibilités académiques très autoritaires de l'époque et permettant dans le même temps l'expression de son talent pour rendre sur la toile toute l'émotion et la sensualité de la scène. Notre tableau témoigne aussi du métier parfaitement maîtrisé par notre peintre, dont le dessin est remarquable malgré un risque important pris dans le choix du raccourci complexe ainsi qu'une touche rapide.

Jules Joseph LEFEBVRE

Tournan-en-Brie, 1834 - Paris, 1912

Femme au bain

Huile sur toile, de forme ovale
(Toile d'origine)
Signée et localisée 'Jules. Lefebvre. /
Rome' en bas à gauche
Deux étiquettes au verso
146 × 111 cm

Provenance :
Collection Schustermann, selon une
étiquette sur le cadre au verso ;
Collection particulière, Italie

Exposition :
Probablement, Paris, Salon de 1864
(non mentionné dans le livret, mais
relevé par Gustave Haller)

Bibliographie :
Probablement Jules Claretie, *Peintres &
Sculpteurs contemporains. Deuxième
série. Artistes vivants en janvier 1881*,
Paris, 1882-1884, p. 348
Probablement Gustave Haller, *Nos grands
peintres*, Paris, 1899, p. 117 (fig. 1)

Woman at bath, oil on canvas,
signed and located, by J. J. Lefebvre
57.48 × 43.70 in.

40 000 - 60 000 €



Notre tableau avec son cadre d'origine

Envoi de Rome, notre tableau constitue un émouvant témoignage du séjour italien du jeune peintre Jules Lefebvre. En 1861, il remporte le Prix de Rome avec la *Mort de Priam* (École nationale supérieure des Beaux-Arts, n° PRP III) et prend donc la direction de la Villa Médicis. Jules Claretie indique dans *Peintres et sculpteurs contemporains*: «De Rome, en 1863, Jules Lefebvre envoyait sa *Charité romaine* et une baigneuse. C'étaient déjà ces nus exquis d'aujourd'hui»¹. Cette baigneuse s'inscrit dans les travaux académiques imposés par la formation romaine de l'Académie de France à Rome. Comme ses prédécesseurs, Lefebvre étudie l'antique et observe attitudes, courbes et tensions du corps. Notre baigneuse évoque dans son attitude le *Spinario* ainsi que les œuvres d'illustres sculpteurs du XVIII^e siècle comme Etienne Falconet ou Christophe-Gabriel Allegrain. Toutefois, par son grand format, notre tableau s'apparente davantage à un tableau d'histoire et montre l'ambition du jeune peintre encore en formation. Notre toile

réinterprète le thème de la Diane au bain essuyant son pied – un motif également représenté par Antoine Watteau vers 1715–1716 – dans une composition empreinte de poésie et dont la fraîcheur de la source semble nous parvenir.

1. La *Charité romaine* se trouve au musée municipal de Melun (FNAC FH 860-172).

OEUVRES DE M. JULES LEFEBVRE	
1835	— <i>Portrait de M. Fusillier</i> (Exposition universelle).
1837	— <i>Portrait de Madame L.</i> (exposé au Salon).
1839	— <i>Portrait de M. Auguste L.</i> (exposé au Salon).
	<i>Portrait de M. B.</i> (exposé au Salon).
	<i>Portrait de M. L.</i> (exposé au Salon).
1861	— <i>La Veille de Noël</i> (exposé au Salon).
	En un journal Joseph vint de Bédérin, ville de Jula, avec Marie, son épouse, qui était grosse. Or il arriva, qu'après de l'aller, de allant frappa de porte en porte, et il n'y avait point de place pour eux dans les habitations.
	(<i>Les Exemples.</i>)
	<i>Portrait de M. Pelpet.</i>
	Cette année-là, M. Lefebvre obtint une mention honorable au Salon et le prix de Rome à l'école des Beaux-Arts.
1864	— <i>La Charité romaine</i> (envoi de Rome).
	<i>Baigneuse</i> (envoi de Rome, exposé au Salon).
1865	— <i>Pèlerinage au Sacro Speco</i> , convent de San Benedetto, près Subiaco (Etiats Romains).
	(Exposé au Salon.)
	<i>Jeune fille endormie</i> (exposé au Salon).
	(Médaille.)
1866	— <i>Nymphe et Bacchus</i> (exposé au Salon).
	<i>Jeune homme peignant un masque tragique</i> (envoi de Rome, exposé aux Beaux-Arts en 1865).
1867	— <i>S. S. Pie IX à Saint-Pierre de Rome</i> (exposé au Salon).
	h.
1864 — <i>La Charité romaine</i> (envoi de Rome).	
<i>Baigneuse</i> (envoi de Rome, exposé au Salon).	

Fig. 1.



William Bouguereau, *esquisses restées dans* *la descendance du peintre*

L'important ensemble d'esquisses préparatoires de William Bouguereau que nous présentons fut conservé jusqu'à ce jour par la descendance de l'artiste.

Artiste rochelais, William Adolphe Bouguereau est un des représentants majeurs du mouvement académique au point d'inspirer à Edgar Degas le néologisme « bouguereauter » pour qualifier l'Art pompier des Salons de la fin du XIX^e siècle¹. Artiste apprécié des Salons, dont il est successivement exposant puis membre du jury, ses œuvres connaissent un important succès auprès de la clientèle bourgeoise américaine avide de beauté conventionnelle. Formé aux Beaux-Arts de Paris, où il devient professeur en 1888, et récompensé du Prix de Rome en 1850 avec sa *Zénobie retrouvée par les bergers sur le bord de l'Araxe*, c'est par l'étude des antiques et des maîtres anciens

qu'il développe son talent pour la représentation du nu féminin et des corps sculpturaux.

De retour à Paris en 1854, il se distingue par une touche lisse ou encore des chairs marmoréennes. Pour certains, il incarne la splendeur académique du Second Empire ; pour d'autres, il devient le symbole d'un art jugé trop lisse face aux révolutions picturales impressionnistes.

Esquisses de jeunesse, portraits, études d'œuvres de ses illustres prédécesseurs ou premiers essais pour ses plus grands travaux : notre ensemble offre en quelques œuvres une vision variée du métier de l'artiste. Avec la douceur et la grâce qui caractérisent son art, Bouguereau unit un réalisme minutieux à un idéal ingresque, cherchant la sensualité des contours ou l'exactitude d'un regard. Ses sujets de prédilections – mythologiques,

scènes religieuses, portraits de jeunes femmes et enfants – se retrouvent dans nos esquisses avec une élégance et un dramatisme qui lui sont propres, alliés à l'authenticité de l'étude. Nos huiles sur toiles de petits et moyens formats, adaptés aux travaux préparatoires, illustrent également différentes inspirations du peintre. Une allégorie patriotique à l'issue de la guerre franco-prussienne, un portrait d'homme de qualité au retour de son séjour de quatre ans à la Villa Médicis ou encore l'étude d'un chef-d'œuvre du Tintoret sont autant de témoignages du cheminement intellectuel de l'artiste et de sa recherche constante de nouvelles formes d'idéal.

1. Damien Bartoli et F. C. Ross, *William Bouguereau, His Life and Works*, New York, 2014.

129

William BOUGUEREAU

La Rochelle, 1825-1905

Étude pour *Aux aguets*

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée des initiales 'W.B' sur le châssis
au verso
Toile de la maison L. Aubé
27 × 22 cm
Sans cadre

Provenance :

Resté dans la descendance de l'artiste
jusqu'à nos jours ;
Collection particulière, Normandie

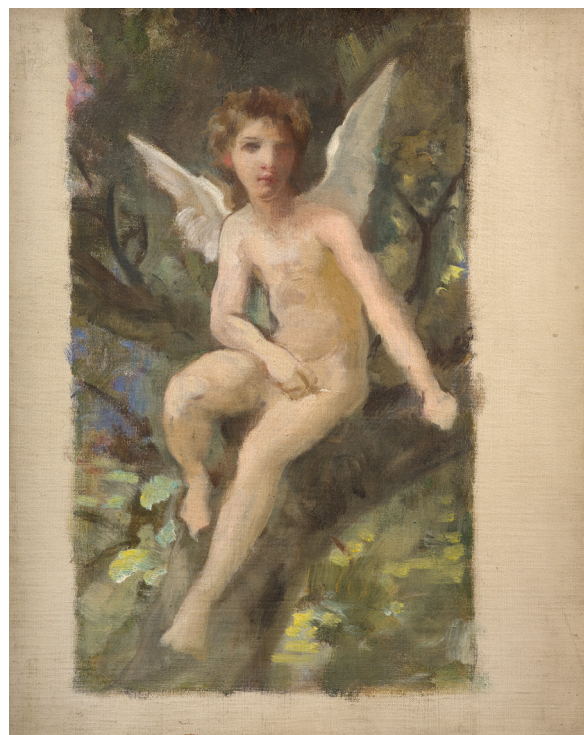
*Study for 'Aux aguets',
oil on canvas, signed, by W. Bouguereau
10.62 × 8.66 in.*

2 000 - 3 000 €

Notre esquisse constitue l'étude
préparatoire pour le tableau *Aux
Aguets* (fig. 1), peint en 1896 et
aujourd'hui conservé au Museum of
Art de San Antonio (n° 2005.1.163).



Fig. 1.



129



130

130

William BOUGUEREAU

La Rochelle, 1825-1905

Figure d'esclave, d'après Jacopo Tintoretto

Huile sur papier marouflé sur toile
Signé des initiales 'W.B' au crayon sur
la châssis au verso
39 × 56 cm
(Petits enfoncements)
Sans cadre

Provenance :

Resté dans la descendance de l'artiste
jusqu'à nos jours ;
Collection particulière, Normandie

*Slave figure after Jacopo Tintoretto,
oil on paper laid down on canvas,
signed, by W. Bouguereau
15.35 × 22.04 in.*

4 000 - 6 000 €

Ce tableau constitue une reprise du
motif de l'esclave que l'on retrouve en
partie inférieure gauche du *Miracle
de Saint Marc délivrant l'esclave*,
réalisé par le Tintoret en 1548 pour
la Scuola Grande di San Marco et
aujourd'hui conservé aux Galeries de
l'Académie à Venise (n° 42).

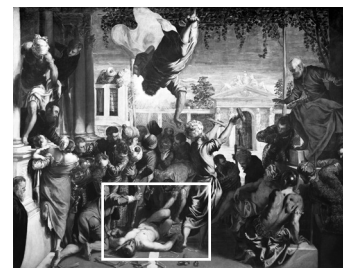
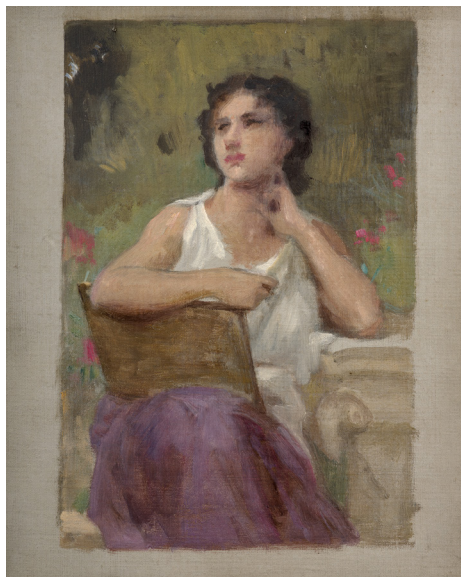


Fig. 1.



131

131

William BOUGUEREAU

La Rochelle, 1825-1905

Étude pour *Inspiration*

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée des initiales 'W.B' sur le
châssis au verso
24 × 19,5 cm
Sans cadre

Provenance :

Resté dans la descendance de l'artiste
jusqu'à nos jours ;
Collection particulière, Normandie

*Study for 'Inspiration', oil on canvas,
signed, by W. Bouguereau
9.44 × 7.67 in.*

1 500 - 2 000 €

Notre esquisse constitue une
étude préparatoire pour le tableau
Inspiration (fig. 1), exposé au Salon
de 1898, à présent conservé en
collection particulière.



Fig. 1.

132

William BOUGUEREAU

La Rochelle, 1825-1905

Double étude pour *Prêtresse de Bacchus et Bacchante*

Huile sur toile (Toile d'origine)
Porte le numéro '83' à l'encre sur le
châssis au verso
33 × 46,5 cm
Sans cadre

Provenance :

Resté dans la descendance de l'artiste
jusqu'à nos jours ;
Collection particulière, Normandie

*Sketches for «Prêtresse de Bacchus»
and «Bacchante», oil on canvas,
by W. Bouguereau
12.99 × 18.30 in.*

5 000 - 7 000 €



132

Notre double esquisse est
préparatoire à deux grandes huiles
sur toiles peintes par Bouguereau
en 1894: *La Prêtresse de Bacchus*
(fig. 1) et une *Bacchante* (fig. 2) toutes
deux conservées en collections
particulières (Damien Bartoli et F. C.
Ross, *William Bouguereau, catalogue
raisonné of his Painted Work*, New
York, 2010, p. 294 - 295, cat.
1894/13 et 1894/4).



Fig. 1.



Fig. 2.

133

William BOUGUEREAU

La Rochelle, 1825-1905

Étude pour *Blessures d'amour*

Huile sur toile (Toile d'origine)
Annotée des dimensions '183.75 x 110.25'
en haut à gauche
Signée des initiales 'WB' sur le châssis
en verso
35 x 27 cm
Sans cadre

Provenance :

Resté dans la descendance de l'artiste
jusqu'à nos jours ;
Collection particulière, Normandie

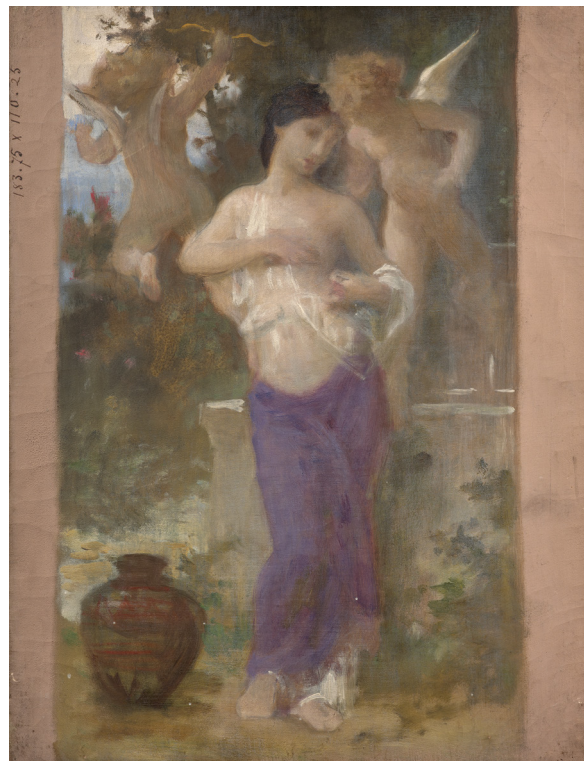
*Study for 'Blessures d'amour',
oil on canvas, signed, by W. Bouguereau
13.77 x 10.62 in.*

4 000 - 6 000 €

Notre esquisse constitue l'étude
préparatoire pour le tableau *Blessures
d'Amour* (fig. 1) qui fut présenté au
Salon de 1897, aujourd'hui conservé
en collection particulière.



Fig. 1.



133



134

134

William BOUGUEREAU

La Rochelle, 1825-1905

Étude pour un projet de Traversée du Styx

Huile sur toile (Toile d'origine)
Annotée 'Mlle Corinth (?) avenue du
Maine, 96' au crayon dans le haut
Porte diverses annotations au crayon de
chiffres en haut à droite et en bas à
droite
Signée des initiales 'W.B' sur le châssis
au verso
46 x 55,5 cm
Sans cadre

Provenance :

Resté dans la descendance de l'artiste
jusqu'à nos jours ;
Collection particulière, Normandie

*Study for a Styx Crossing Project,
oil on canvas, signed, by W. Bouguereau
18.11 x 21.85 in.*

7 000 - 10 000 €



135

135

William BOUGUEREAU

La Rochelle, 1825-1905

Étude pour *L'Amour s'envole*

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée des initiales 'W.B' sur le
châssis au verso
33 × 22 cm
Sans cadre

Provenance :

Resté dans la descendance de l'artiste
jusqu'à nos jours ;
Collection particulière, Normandie

*Study for 'L'Amour s'envole',
oil on canvas, signed, by W. Bouguereau
12.99 × 8.66 in.*

2 000 - 3 000 €

Notre esquisse constitue l'étude préparatoire pour le tableau *L'Amour s'envole* (fig. 1), réalisé en 1901 et aujourd'hui conservé au Frye Art Museum de Seattle (n° 1952.014).



Fig. 1.

136

William BOUGUEREAU

La Rochelle, 1825-1905

Étude pour *La Vague*

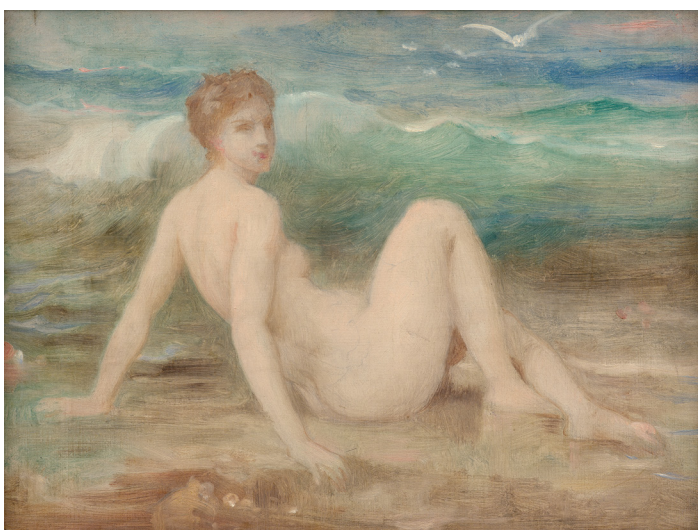
Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée des initiales 'W.B' sur le
châssis au verso
Cachet de l'artiste apposé sur la toile
et sur le châssis au verso
Porte diverses annotations au crayon sur
le châssis au verso
Toile de la maison L. Aubé
24,5 × 32,5 cm

Provenance :

Resté dans la descendance de l'artiste
jusqu'à nos jours ;
Collection particulière, Normandie

*Study for 'La Vague', oil on canvas,
signed, by W. Bouguereau
9.64 × 12.79 in.*

5 000 - 7 000 €



136

Notre esquisse constitue une étude préparatoire pour le tableau *La Vague* (fig. 1), réalisé en 1896 et exposé au Salon de la même année, aujourd'hui conservé en collection particulière.

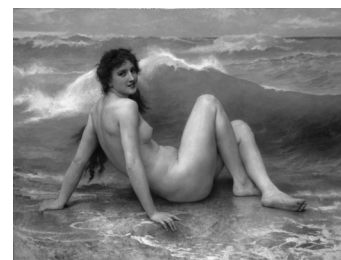


Fig. 1.

137

William BOUGUEREAU

La Rochelle, 1825-1905

Portrait d'homme en buste

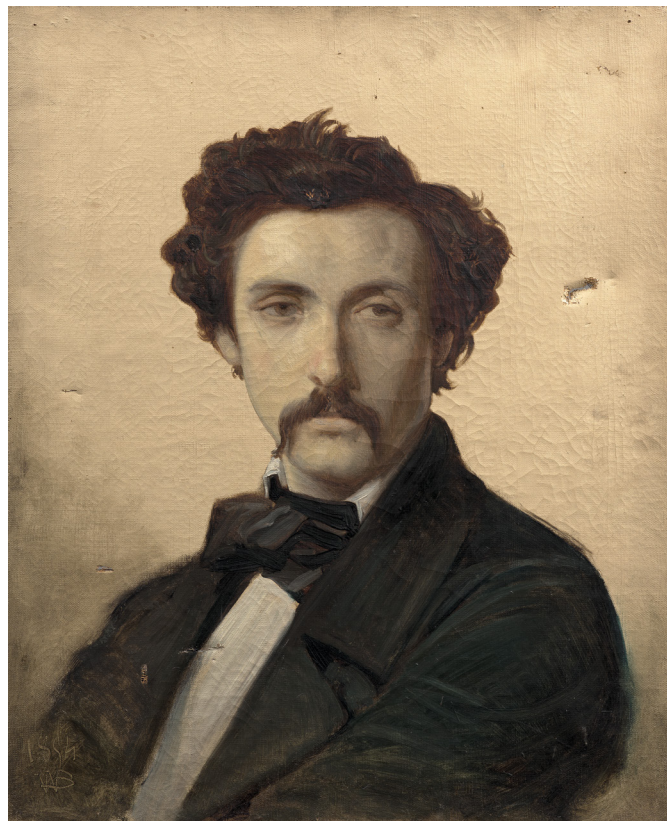
Huile sur toile (Toile d'origine)
Datée et monogrammée '1854 / WB'
en bas à gauche
Toile de la maison Desforges, Paris
56 × 46 cm
(Petits enfoncements et déchirures)
Sans cadre

Provenance :

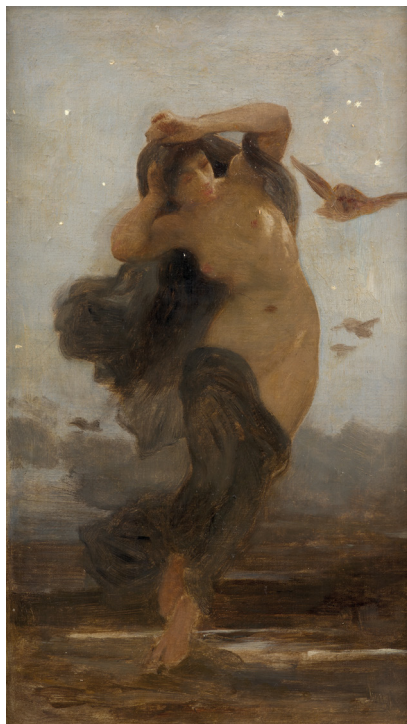
Resté dans la descendance de l'artiste
jusqu'à nos jours ;
Collection particulière, Normandie

*Bust portrait of a man, oil on canvas,
dated, by W. Bouguereau*
22.04 × 18.11 in.

10 000 - 15 000 €



137



138

138

William BOUGUEREAU

La Rochelle, 1825-1905

Étude pour *La Nuit*

Huile sur toile (Toile d'origine)
36,5 × 21,5 cm
(Restaurations)

Provenance :

Resté dans la descendance de l'artiste
jusqu'à nos jours ;
Collection particulière, Normandie

*Study for 'La Nuit', oil on canvas,
by W. Bouguereau*
14.37 × 8.46 in.

3 000 - 4 000 €

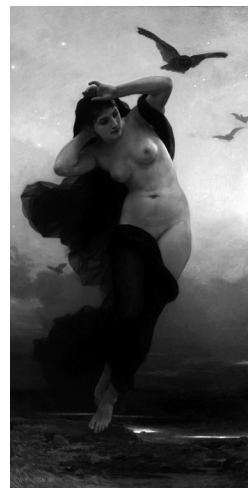


Fig. 1.

Notre esquisse constitue une
étude préparatoire pour *La Nuit*
(fig. 1) réalisé en 1883, aujourd'hui
conservé au Hillwood Estate,
Museum & Gardens de Washington
DC (n° 51.12).



139

139

William BOUGUEREAU

La Rochelle, 1825-1905

Étude pour *Bohémienne*

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée des initiales 'W.B.' sur le
châssis au verso
27 x 21,5 cm
Sans cadre

Provenance :

Resté dans la descendance de l'artiste
jusqu'à nos jours ;
Collection particulière, Normandie

*Study for 'Bohémienne',
oil on canvas, signed, by W. Bouguereau
10.62 x 8.46 in.*

4 000 - 6 000 €

Notre esquisse constitue une étude
préparatoire pour *Bohémienne*
(fig. 1), peinte en 1889 et aujourd'hui
conservée en collection particulière.



Fig. 1.

140

William BOUGUEREAU

La Rochelle, 1825-1905

Étude de femme en buste

Huile sur toile (Toile d'origine)
Porte le numéro 33 à l'encre
sur le châssis
Annotée des initiales 'WB'
sur le châssis au verso
46 x 37,5 cm
Sans cadre

Provenance :

Resté dans la descendance de l'artiste
jusqu'à nos jours ;
Collection particulière, Normandie

*Study of a woman, oil on canvas,
by W. Bouguereau
18.11 x 14.76 in.*

6 000 - 8 000 €



140

141

William BOUGUEREAU

La Rochelle, 1825-1905

Étude pour *Alma Mater* dite *Alma Parens*

Huile sur toile (Toile d'origine)
46,5 × 30 cm
(Micro soulèvements)

Provenance :

Resté dans la descendance de l'artiste
jusqu'à nos jours ;
Collection particulière, Normandie

*Study for 'Alma Parens',
oil on canvas, by W. Bouguereau
18.30 × 11.81 in.*

6 000 - 8 000 €



141

Notre œuvre constitue une étude préparatoire pour l'*Alma Parens* (fig. 1), exposée au Salon de 1883 et conservée en collection particulière (Damien Bartoli et F. C. Ross, *William Bouguereau, catalogue raisonné of his Painted Work*, New York, 2010, p. 216 - 217, cat. 1883/02). Bouguereau représente « la Mère Nourricière » (*Alma Mater*) : une Allégorie de la France de son temps.



Fig. 1.



142

142

William BOUGUEREAU

La Rochelle, 1825-1905

Étude pour *Chansons de printemps*

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée des initiales 'W.B' sur le
châssis au verso
27 × 22 cm
Sans cadre

Provenance :

Resté dans la descendance de l'artiste
jusqu'à nos jours ;
Collection particulière, Normandie

*Study for 'Chansons de printemps',
oil on canvas, signed, by W. Bouguereau
10.62 × 8.66 in.*

3 000 - 4 000 €



Fig. 1.

Notre oeuvre constitue une étude préparatoire pour le tableau *Chansons de printemps* (fig. 1), réalisé en 1889 et aujourd'hui conservé en collection particulière.

Louise Catherine BRESLAU

Munich, 1856 - Paris, 1927

Fleur d'hiver

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée et datée 'LBreslau / 1892.'
en bas à gauche
105 × 72,5 cm

Provenance :

Collection de Mme Masseron, en 1928 ;
Vente anonyme ; Saint-Malo, Emeraudes
Enchères, 22 février 2025, n° 228 ;
Acquis lors de cette vente par l'actuel
propriétaire

Exposition :

Salon de la Société nationale des
beaux-arts, 1892, n° 168
*Exposition Commémorative de l'œuvre de
Louise Cath. Breslau*, Paris, École des
Beaux-Arts, 4 au 30 mai 1928, n° 46

Bibliographie :

Arsène Alexandre, "Rétrospective
Louise Breslau", *La Renaissance de l'Art
Français et des Industries de Luxe*,
mai 1928, n°5, p. 3, repr.

*Winter flower, oil on canvas,
signed and dated, by L. C. Breslau
41.33 × 28.54 in.*

100 000 - 150 000 €



Fig. 1.



Fig. 2.

La réapparition de *Fleur d'hiver* sur le marché de l'art constitue un événement majeur permettant de remettre en lumière une artiste rare, singulière et si talentueuse.

Louise Breslau, naît en Allemagne mais passe toute son enfance à Zurich. À dix-neuf ans, voulant étudier la peinture, c'est tout naturellement qu'elle s'installe à Paris, alors le laboratoire de toutes les modernités picturales en cours, véritable aimant à jeunes artistes en devenir. En tant que femme, elle ne peut accéder à l'École des Beaux-Arts et intègre alors l'Académie Julian, prestigieuse école privée qui dispose du tout premier atelier réservé aux femmes. Travailleur et ambitieuse, elle passe aux yeux de ses camarades pour l'élève la plus prometteuse et la plus talentueuse de l'atelier. Dès 1879, elle présente un *Portrait de Groupe* au Salon, qui

lui vaut une mention honorable du jury et lui offre une nouvelle participation au Salon de 1881. Fait assez rare pour une femme «célibataire» de son temps – Louise Breslau est en réalité en couple avec l'artiste Madeleine Zillhardt depuis 1885 – notre peintre arrive à vivre de son art. Sa consécration est définitivement entérinée en 1901, après que l'État français, qui vient de lui acheter plusieurs de ses œuvres, lui remet la légion d'honneur. Louise Breslau devient alors la première artiste étrangère à recevoir cette prestigieuse distinction.

Notre tableau constitue sans conteste l'une des œuvres majeures de la carrière de notre peintre. Présenté au Salon des Beaux-Arts de 1892, en même temps que son autre chef-d'œuvre au pastel le *Portrait de Mademoiselle Adeline Poznanska enfant* actuellement

conservé au Musée d'Orsay (inv. RF 35843, fig. 1), il se distingue des simples portraits pour lesquels Louise Breslau est alors réputée. Il témoigne de cet incomparable aptitude à rendre sur la toile toute la sensibilité de la scène représentée et à traduire avec brio la profondeur psychologique de ses modèles. Ajoutons à cela une rare habileté pour capter la lumière et l'accoucher sur la toile, et nous obtenons *Fleur d'hiver*, chef-d'œuvre absolu du peintre, condensé de son art et de son talent. Le musée d'Orsay conserve un dessin préparatoire à notre tableau, provenant d'un album anciennement dans la collection Hector Brame (inv. RF 30272, Folio 18 Recto, fig. 2).

Malgré la notoriété acquise de son vivant, ainsi qu'une exposition rétrospective à l'École des Beaux-Arts après sa mort en 1928 où notre

tableau avait une place d'honneur, Louise Breslau sombre quelque peu dans l'oubli durant les deux derniers tiers du XX^e siècle. L'exposition qui lui est consacrée au Musée des Beaux-Arts de Lausanne en 2001 a permis de remettre en lumière sa vie et son œuvre. Ainsi, depuis une petite vingtaine d'années, Louise Breslau est régulièrement citée et exposée à travers l'Europe, son *Portrait de Madeleine Cartwright* vient par ailleurs de rejoindre les collections du musée du Petit Palais à Paris. Nous ne doutons pas que l'événement que constitue la réapparition de notre tableau contribuera aussi à redonner à Louise Breslau toutes ses lettres de noblesses, quelle mérite indéniablement.





144

Léon BONNAT

Bayonne, 1833 -
Monchy-Saint-Éloi, 1922

Olivier devant les murs de Jérusalem

Huile sur papier marouflé sur toile
Signé 'L. Bonnat' en bas à gauche
Annoté '1917 Dum(...) ce tableau m'a été
donné par maître Bonnat, mon ami'
à l'encre sur le châssis au verso
33 x 22 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Toronto, Waddington's,
12 juin 2025, n° 71 ;
Acquis lors de cette vente par l'actuel
propriétaire

*Olive tree in front of the walls of
Jerusalem, oil on paper laid down on
canvas, signed, by L. Bonnat
12.99 x 8.66 in.*

8 000 - 12 000 €

En 1868, Léon Bonnat accompagne Jean-Léon Gérôme lors d'un long voyage en Égypte et en Terre Sainte. Ils sont rejoints par un groupe d'artistes et d'écrivains, dont le photographe de l'expédition, Albert Goupil, fils du marchand d'art de Gérôme, Adolphe Goupil, ainsi que Willem de Famars-Testas, dont les notes et croquis abondants qui furent publiés par la suite sont une source d'information précieuse sur ce périple. Le groupe quitte Marseille pour Alexandrie, puis se rend au Caire et à Suez. Ils mettent ensuite un mois pour rejoindre le monastère Sainte-Catherine, dans le Sinaï, avant de continuer vers le nord, visitant Pétra, Aqaba, le désert du Néguev, la Judée, pour enfin atteindre Jérusalem le 3 avril 1868.

De nombreuses œuvres, peintures, dessins et photographies furent produits par ces artistes au cours de ce voyage. Naturellement, la ville trois fois sainte n'échappa pas à leurs coups de pinceau et c'est ainsi que nous connaissons une petite série de quelques rares peintures réalisées sur le vif par Léon Bonnat à Jérusalem. Notre tableau, récemment redécouvert, constitue un ajout important à cet ensemble. Il se distingue par un cadrage tout à fait singulier et une découpe de la composition résolument moderne. La présence des petites fleurs très finement exécutées dans le bas et au pied de l'olivier, vient casser l'aspect visuel très synthétique du tableau, préfigurant presque les Nabis les plus radicaux.

Maurice FAVRE

Paris, 1875-1919

«LOUISE»

Bas-relief en marbre
 Signé 'M. FAVRE' en bas à droite
 Titré dans le bas
 77 × 49 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Paris, Yellow Peacock,
 16 juin 2025, n° 269 ;
 Acquis lors de cette vente par l'actuel
 propriétaire ;
 Collection particulière, Paris

Exposition :

Salon des Artistes Français de 1896,
 Paris, n° 3430

«LOUISE», *marble bas-relief,*
signed, by M. Favre
30.31 × 19.29 in.

6 000 - 8 000 €

Réputé pour ses statuettes figurant le monde paysan ou les sujets historicistes, ainsi que pour les portraits en bustes de ses contemporains dont l'État se porta acquéreur régulièrement, Maurice Favre s'essaye ici avec brio au portrait de profil en bas-relief, directement sculpté dans une épaisse plaque de marbre. Notre sculpture fut présentée au Salon des Artistes Français de 1894 sous le titre «Portrait de Mlle Louise Trésal», et représente probablement une intime du sculpteur. Elle constitue

un hommage non dissimulé aux marbres de la Renaissance italienne et à ces artistes phares du *Quattrocento* tels Desiderio da Settignano ou Donatello. Le visage de la jeune femme se détache dans un encadrement cintré de colonnes, sur lesquelles la nature semble gagner du terrain avec ses fines fleurs et feuilles très délicatement taillées dans le marbre, témoignant, d'une part, du métier virtuose de notre sculpteur et, d'autre part, nous laissant deviner le tempérament libre et sauvage de notre ravissant modèle.



Armand POINT

Alger, 1860 - Naples, 1932

La belle à la lyre

Tempera sur enduit, fresque
Signée et datée 'APoint / 1895'
en bas à droite
51 × 74 cm

Dans un cadre a cassetta à décor peint de
rinçaux d'iris feuillagés et fleuris,
abeilles et libellule, réalisé par
l'artiste, signé 'APoint' en bas à
droite
Dimensions avec cadre : 80,5 × 103,5 cm

Provenance :

Vente anonyme ; Orléans, Hôtel des
Ventes Madeleine Mes Binoche et de
Maredsous, 15 octobre 2011, n° 12 ;
Collection particulière, Paris

Bibliographie :

Pierre-Olivier Fanica, "Armand Point
et Haute-Claire (seconde partie)",
*Bulletin d'information et de liaison
de l'association des Amis de Bourron-
Marlotte*, n° 31 Printemps-Eté 1993,
ref. 16, p. 29, repr.

The Beauty with the Lyre,
tempera on plaster, fresco,
by A. Point
20.07 × 29.13 in.

12 000 - 15 000 €



Fig. 1.

Avant d'être une des grandes figures du Symbolisme, Armand Point s'essaya à un orientalisme que ses origines lui inspirèrent, dès l'affirmation de son intérêt pour la peinture et le dessin. Né à Alger, il n'y vivra réellement qu'à partir de 17 ans, lorsqu'il décide de quitter sa famille installée à Paris. Après plus de dix années passées en Afrique du Nord, il revient à Paris en 1888, fort d'une solide réputation et d'un talent que ses envois réguliers au Salon, et surtout le premier achat officiel de l'une de ses toiles par l'État français dès 1884, ont permis de faire connaître.

Au tournant des années 1890, il fit deux rencontres décisives pour la suite de sa carrière et de sa production artistique. Il fit la connaissance du poète Élémer

Bourges, féru d'art et de lettres, qui lui exposa les rapports étroits entre poésie et peinture. Ils nouèrent une profonde amitié et sous cette influence, l'art d'Armand Point s'ouvrit à des considérations plus spirituelles. Par la suite, cette évolution esthétique et son mysticisme naissant séduisirent Joséphin Péladan qui, lors de leurs entretiens, le convainquit définitivement d'adhérer à son mouvement et à sa vision de l'art idéal, qu'il veut à la fois contemplatif et mystique, presque divin. Ainsi, Armand Point exposa lors des premières éditions du Salon de la Rose-Croix, fondé par le Sâr Péladan, entre 1892 et 1896.

Alors que sa production est tout d'abord marquée par un symbolisme médiéval, composé d'héroïnes en

armure et d'une faune onirique embrassant dragons, hippogriffes et licornes, en 1894, Armand Point réalisa un premier voyage en Italie et fut profondément marqué par l'art du Quattrocento. Il décida alors d'en reprendre les canons esthétiques et de les adapter à son art, qu'il voulut total, fondant quelques mois plus tard les ateliers de Haute-Clair, entendant renouer, à la manière du mouvement Arts and Crafts outre-Manche, avec la tradition des industries d'art du Moyen-âge en France.

Notre tableau, précisément daté de 1895, soit quelques mois après son retour d'Italie, s'intègre parfaitement dans cette nouvelle approche de la peinture par Armand Point. Il s'inscrit en outre dans un travail sériel de l'artiste autour de

ce modèle de la femme à la lyre. Ainsi, au Salon de la Rose-Croix de 1896, notre artiste expose *Avril*, une version en pied dérivant de notre composition, également peinte à la fresque en 1895, directement acquise par l'État et actuellement conservée – malheureusement dans un état très lacunaire – au Musée d'Orsay (Inv. RF 1979 25, fig. 1). Un ambitieux dessin préparatoire est également connu, exposé au même Salon et passé plusieurs fois en vente publique. Au contraire la version du Musée d'Orsay, notre tableau, conservée dans son cadre d'origine inventé par l'artiste, nous arrive dans un merveilleux état de conservation, assez rare pour les ouvrages respectant cette technique des fresquistes, particulièrement fragile.



Hector LEROUX

Verdun, 1829 - Angers, 1900

Le moineau de Lesbie

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée 'hector le ROUX' en bas à droite
Titrée '.LESBIE.' en haut à droite
Annotée 'ARTS LIBERAUX / PARIS 1883'
dans le piètement du tabouret en bas
à droite
Toile de la maison Blanchet
174 × 101 cm

*The Sparrow of Lesbia, oil on canvas,
signed, by H. Leroux
68.50 × 39.76 in.*

20 000 - 30 000 €

Notre thème est issu du recueil de poèmes «Carmina» écrit par Catulle (Vérone, 87 – 54 av. J.-C.). Le poète Catulle était passionnément épris de Lesbie, une femme mariée qui vivait à Rome. Dans «Fletus passeris Lesbiae», il met en scène un moineau qui jouit de toutes les attentions de sa maîtresse, pour laisser poindre son désir et sa propre jalousie face à l'indifférence de l'être aimé qu'il subit. Cette iconographie rencontra un succès certain dans la seconde partie du XIX^e siècle, elle permettait de sublimer à la fois les décors antiques remis à la mode par la vague néo-pompéienne mais aussi de traduire en peinture les sentiments les plus puissants et dramatiques. Armand Barthet en tira

une comédie, jouée avec succès par la comédienne Rachel entre 1848 et 1849. Le sujet fut assez populaire chez les peintres étrangers au milieu du XIX^e siècle (Alma-Tadema, Poynter ...). Plus de vingt années avant notre toile avait été exposée au Salon de 1861 une œuvre de Charles-Guillaume Brun¹ intitulée «Complainte faite au moineau de Lesbie». Brun comme Leroux étaient élèves à l'École de Beaux-Arts de Picot, peintre qui contribua à faire rayonner le style néo-grec ou néo-pompéien, équivalent français du *Classical Revival* britannique. Hector Leroux lui-même avait précédemment traité ce thème dans un tableau peint à Rome en 1868 et actuellement conservé au

musée de la pricerie à Verdun. Notre *Lesbie* est bien différente de celle de Verdun, elle est épurée et solennelle, tant par sa taille que par son traitement. L'artiste semble avoir mûrement réfléchi à sa composition comme l'attestent deux œuvres; une petite esquisse avec variantes² et une toile de format moyen elle aussi avec variantes³.

1. Vente anonyme ; Paris, Artcurial, 21 mars 2018, lot 188, vendu 88.400 €
2. Fairfield, James D. Julia, 24 août 2016, lot 1364, Hector Leroux, *Lesbie*, huile sur panneau, 22 × 10 cm.
3. Boston, Skinner, 7 mars 2003, lot 592, Hector Leroux, *Lesbie*, huile sur toile, 81 × 36.5 cm.





148

148

Edouard CORTÈS

Lagny-sur-Marne, 1882-1969

Effet de lumière sur les boulevards par temps de neige

Pastel et fusain sur papier
Signé 'EDOUARD CORTÈS -' en bas à gauche
86 × 107 cm
(Déchirures en bas à droite et en haut à droite)

Provenance :
Collection particulière, Paris

Light effect on the boulevards in snowy weather, pastel, signed, by E. Cortès
33.85 × 42.12 in.

15 000 - 20 000 €

Nous remercions le Comité Edouard Cortès de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de cette œuvre d'après un examen de visu en date du 12 juin 2025. Elle sera incluse au supplément au catalogue raisonné en cours de préparation. Un certificat pourra être remis à l'acquéreur.

149

Jean-Joseph-Marie CARRIÈS

Lyon, 1855 - Paris, 1894

Frans Hals à la barbe en pointe

Plâtre à patine brun nuancé
Signé, localisé et daté 'Carriès / paris / 1885' sur le côté gauche
Annoté 'je dédis cette / œuvre à mon / Bon Ami Armand / (...)' sur le côté droit
Annoté sur la base 'Fondu par Bingen' et annoté 'épreuve rare du / portrait du / peintre Hals / à son ami / - granottier / Jean Carriès' en creux au verso
Hauteur : 61 cm

Provenance :
Collection de Victor Granottier à Lyon ;
Collection particulière, Paris

Bibliographie :
Arsène Alexandre, *Jean Carriès, imagier et potier, Étude d'une œuvre et d'une Vie*, Paris, 1895, p. 205

En rapport :
Amélie Simier, *Jean Carriès (1855-1894): La matière de l'étrange*, Paris, 2007, modèle répertorié sous le n° cat. 60, p. 202

Œuvres en rapport:

Jean Carriès, *Buste de Frans Hals*, entre 1884 et 1885, plâtre patiné, H. 62 × L. 56 × P. 20 cm, Paris, Petit Palais, inv. PPS581
Jean Carriès, *Buste de Frans Hals*, 1885, plâtre patiné, signé « Carriès/ PARIS/85 », inscrit « Portait/ du/ peintre / Franz Hals », dédié « je dédie cette / Œuvre à mon / ami Armand / en souvenir / en Hollande », inscrit « Fondu (par) Bingen », H. 60 × L. 58,4 × P. 40,8 cm, Paris, Petit Palais, inv. PPS582
Jean Carriès, *Buste de Frans Hals*, une épreuve en bronze fondue en 1885 par Bingen, offert à Armand Gouzien, non localisé

Frans Hals, plaster, brown patina, signed and dated, by J.-J.-M. Carriès
H.: 24.01 in.

20 000 - 30 000 €

C'est avant tout dans une démarche historicisante que le sculpteur Jean Carriès commence à proposer, au tournant des années 1880, un certain nombre de bustes sculptés inspirés des siècles passés. Il réalise ainsi les portraits de deux peintres du XVII^e siècle, Diego Velázquez et Frans Hals.

En 1886–1887, Louise Breslau peint un portrait de Carriès dans son atelier travaillant sur le buste de Frans Hals. La barbe en pointe

et la chevelure sont travaillées par des incisions nerveuses et vives, et l'importante fraise qui encadre le visage confère au portrait une force expressive et une présence particulière. Carriès réalise quelques années plus tard un pendant au buste de Frans Hals, un buste de femme d'abord intitulé «Femme de Hollande» puis «Madame Hals».

Pour la fonte en bronze du portrait de Frans Hals, Carriès collabore étroitement avec le fondeur Bingen

en particulier pour l'exécution des patines. Carriès attachait un soin extrême à ses patines, qu'il s'agisse de ses plâtres ou de ses bronzes, et sa volonté était de créer à la surface de ses œuvres un épiderme chaleureux et vivant. La patine de notre buste présente ces magnifiques nuances légères et translucides.

Notre buste est dédié par l'artiste à son ami Victor Granottier. Ce dernier, important entrepreneur lyonnais, est l'un des principaux

collectionneurs du sculpteur dans la région. Sa collection, mentionnée dans la monographie d'Arsène Alexandre en 1895, comprend des céramiques et sept sculptures. On y retrouve La Cuisinière en terre cuite, un médaillon en bronze, des cires dont *Le martyr de saint Fidèle*, *Le Callot* et *La Nonne*, ainsi que notre portrait de Frans Hals en plâtre patiné.



149

150

Jean BÉRAUD

Saint-Petersbourg, 1849 - Paris, 1935

Élégante sur les Champs-Élysées par temps de neige

Aquarelle gouachée sur trait de crayon

Signée 'Jean Béraud' en bas à gauche

41,5 × 34,5 cm

Provenance :

Collection particulière, Suisse

Bibliographie :

Patrick Offenstadt, *Jean Béraud. The Belle Epoque : A Dream of Times Gone By*, Cologne et Bonn, 1999, p. 142, n° 130

*Graceful woman on the Champs-Élysées
in snowy weather, watercolour gouache
on pencil lines, by J. Béraud
16.34 × 13.58 in.*

4 000 - 6 000 €



150



151

151

Jean-Jacques HENNER

Bernwiller, 1829 - Paris, 1905

Portrait de femme rousse à la robe rouge

Huile sur toile (Toile d'origine)

Signée 'J J HENNER' en haut à gauche

55,5 × 44 cm

Provenance :

Vente anonyme ; New York, Christie's, 25 mai 1994, n° 24 ;
Galerie Resche, Paris, en 1996 ;
Acquis auprès de cette dernière par
l'actuel propriétaire ;
Collection particulière, Suisse

Bibliographie :

Isabelle de Lannoy, *Catalogue raisonné
Jean Jacques Henner*, volume II, Paris,
2008, p. 192, n° C.1180

*Portrait of a red-haired woman
in a red dress, oil on canvas, signed,
by J.-J. Henner
21.85 × 17.32*

6 000 - 8 000 €

* ▲ 152

École allemande
de la fin du XIX^e siècle

Saint Georges terrassant le dragon

Bronze à patine doré, brun nuancé et
brun vert, ivoire et pierre

61 × 56 × 45 cm

CIC n° 2022/BE00767/CE

*Saint George and the Dragon, bronze,
gold, brown and green patina, ivory and
stones, German School, late 19th C.
24.01 × 22.04 × 17.71 in.*

20 000 - 30 000 €



*▲ 153

Winifred HUNT

Japon, 1877 ou 1878-1962

Lamia, d'après un poème de John Keats

Ivoire, bronze et métal argenté
Trace de signature sur la base
en bas à droite
46 × 30 × 12 cm
CIC n° 146/23HH

Repose sur un socle en marbre vert
veiné blanc

Exposition :

The exhibition of the Royal Academy,
1904. The 136th., 1904, n° 1784 (Lamia -
statuette, ivory. «Then with a
frightened scream she vanishes» - Keats)

Lamia from a poem by John Keats,
ivory, bronze and silver metal, signed,
by W. Hunt
18.11 × 11.81 × 4.72 in.

3 000 - 4 000 €

Par son thème mélancolique de la femme fatale, Lamia incarne les idéaux du mouvement symboliste de la fin du XIX^e siècle. Lamia, personnage du poème éponyme de John Keats (1819), est une nymphe prise au piège sous la forme d'un serpent. Elle prend forme humaine avec l'aide d'Hermès et gagne l'amour du mortel Lycius. Lorsque sa véritable nature est révélée lors de leur mariage, elle disparaît et son époux meurt de chagrin. Notre sculpture évoque le destin tragique de Lamia en illustrant le vers suivant : «Then with a frightened scream she vanished».



154

Ivan POKHITONOV

Kropyvnytskyi District, 1850 -
Bruxelles, 1923

Effet de lumière sur un pignon de maison

Huile sur carton
Signé 'I. Pokhitonov.' en bas à droite
Porte le numéro 491 au verso
13,5 × 9,5 cm

*Light effect on a house gable, oil on
cardboard, signed, by I. Pokhitonov
5.31 × 3.74 in.*

20 000 - 30 000 €



Ivan Pokhitonov se distingue comme l'un des artistes russes les plus talentueux du XIX^e siècle, bien qu'il ait passé la majeure partie de sa vie en France et en Belgique. En 1876, il part en Italie afin d'étudier, avant de s'installer à Paris, où le talent naturel de ce complet autodidacte s'épanouit sous la direction d'Aleksei Bogoliubov. Par le biais de ce dernier, il rencontre les peintres de Barbizon, lesquels vont profondément marquer son art et développer son attrait pour la peinture de plein air. Sa rencontre artistique avec Ernest Meissonier va également fortement

l'influencer, plus précisément d'un point de vue technique, privilégiant, comme le maître académique, les travaux méticuleux sur de petits supports en bois ou en carton épais.

Fort de ces multiples influences vertueuses, Ivan Pokhitonov devient le peintre de tableaux miniatures le plus admiré de son temps. Notre artiste est célébré surtout pour son incomparable capacité à capter sur le vif, dans des formats si réduits et dans un cadrage d'une grande modernité, la poésie simple d'un paysage, ou l'intensité et les nuances de la lumière.

C'est précisément le cas dans le ravissant petit tableau que nous présentons. Pokhitonov représente le pan d'une maison dans ce qu'elle a de plus simple, de plus brut, mais nous l'offre avec une poésie rare, traitant avec virtuosité la lumière du couchant frappant ce mur blanc, qui ne l'est plus. Des touches de bleu, de mauve, de rouge, de jaune, de vert lui permettent de rendre ce qu'un homme au regard non avisé ne serait plus capable de goûter : la beauté étourdissante, mais tellement simple, du monde qui nous entoure.

Nous remercions Monsieur Olivier Bertrand de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de cette œuvre d'après photographies. Elle sera incluse dans le volume 3 du catalogue raisonné en cours de préparation. Un certificat en date du 17 octobre 2025 pourra être remis à l'acquéreur.



155

155

Carlo BOSSOLI

Lugano, 1815 - Turin, 1884

Effet de soleil devant Tanger, Maroc

Huile sur papier marouflé sur carton
Localisée, signée et datée 'Tangeri nel
/ Marocco Carlo Bossoli fecit in Torino
/ 1872' en bas à gauche
46 × 67,5 cm

*Sunlight effect in front of Tangier,
Morocco, oil on paper laid down on
canvas, signed and dated, by C. Bossoli
18.11 × 26.57 in.*

25 000 - 35 000 €

156

Emile Louis TRUFFOT

Valenciennes, 1843 - Paris, 1895

Yoki, la japonaise

Bronze à double patine brune et brun
rouge richement nuancée
Signé et daté 'E. Truffot. 1879.'
à gauche
Porte la marque du fondeur
'Tiffany & co' à l'arrière
Hauteur : 81 cm

*The Japanese Yoki, bronze, brown
and red patina, signed and dated,
by E. L. Truffot
H.: 31.88 in.*

20 000 - 30 000 €

Notre bronze, réalisé en 1879,
reflète le succès que connut la
version en plâtre exposée au Salon
de cette même année (n° 5391).





157

157

Norbert GOENEUTTE

Paris, 1854 - Auvers-sur-Oise, 1894

«Port du Havre – La jetée»

Huile sur panneau, une planche
Localisé, daté et signé des initiales
'Havre 15 Avril 1877 NG' en bas à droite
Titre au verso
14,5 × 24 cm
Sans cadre

Provenance :

Collection particulière, Paris

*"Port du Havre - La jetée", oil on panel,
signed and dated, by N. Goeneutte
5.70 × 9.44 in.*

4 000 - 6 000 €

158

Joseph Ferdinand GUELDRY

Paris, 1858 - Lausanne, 1945

Deux hommes et deux femmes sur une barque s'apprêtant à traverser une rivière

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée 'J.F. Gueuldry-' en bas à gauche
130,5 × 109,5 cm

Provenance :

Collection particulière du Sud de la
France

*Two men and two women in a boat crossing
a river, oil on canvas, by J. F. Gueuldry
51.37 × 43.11 in.*

12 000 - 15 000 €

Joseph Ferdinand Gueuldry fait partie de ces artistes pour qui les activités fluviales en vogue à la fin du XIX^e siècle furent une source d'inspiration importante. Pour les Franciliens, à cette époque, l'heure est à la reconquête des eaux et à la découverte de nouveaux loisirs. Les fleuves avoisinants deviennent accessibles et les activités nautiques se développent considérablement, le Tout-Paris se prenant au jeu de la rame et du canot. Naturellement, dans cette période où la peinture de plein air prospère, les peintres vont trouver dans ces rives animées, de nouveaux territoires à sonder et une source d'inspiration nouvelle et abondante. Qu'ils soient impressionnistes, avec Gustave Caillebotte en figure de proue, puis postimpressionnistes avec Georges Seurat, ou même académiques comme notre artiste Joseph Ferdinand Gueuldry, tous ont exploré, décrit, raconté les histoires de ces

berges, lieux de vie extraordinaires pour certains, ou prétexte de rencontres mondaines en tout genre pour d'autres.

Membre fondateur de la Société Nautique de la Marne et grand passionné d'aviron, cet élève de Jean-Léon Gérôme s'empare de ces activités pour en faire le thème de prédilection de son œuvre. Si le cadrage n'est pas sans rappeler les travaux de Caillebotte déjà cité, notre artiste reste fidèle à l'enseignement de son maître, et met un point d'honneur à respecter dans ses compositions tous les détails liés au canotage, aux figures très scrupuleusement dépeintes et au paysage presque topographique. Ainsi, notre tableau constitue un exemple merveilleux du travail de Gueuldry mais également la preuve formelle que la peinture de plein air n'était pas l'apanage des «modernes» et que les meilleurs artistes académiques s'y risquèrent aussi.



158

ARTCURIAL



Michel Martin DRÖLLING
Paris, 1786-1851
Portrait de jeune garçon «aux cheveux rouges»
Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée, localisée et datée 'Dröling / Rome /
1814' en bas à droite
48 x 37 cm

Estimation : 70 000 - 100 000 €

UNE COLLECTION PARTICULIÈRE

Des monts d'Auvergne à la côte basque

Vente aux enchères :

Mercredi 26 novembre 2025 - 14h30

7 rond-point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris

Contact :

Matthieu Fournier
+33 (0)1 42 99 20 26
mfournier@artcurial.com

www.artcurial.com

ARTCURIAL

Giuseppe GUARNERI DEL GESÙ
(Crémone, 1698-1744)
Un rare et exceptionnel violon
Circa 1727-1730
Longueur du dos : 353 mm
Largeur supérieure : 165 mm
Largeur inférieure : 202 mm
(Tête de Giuseppe Guarnerius Filius
Andreae vers 1710)

Certificat de Peter Biddulph,
26 février 2020
Certificat de Dmitry Gindin,
15 septembre 2021
Certificat de John & Arthur Beare,
23 avril 2023
Analyse dendrologique réalisée
par Versteeg, 23 avril 2025

Estimation : 2 000 000 - 2 500 000 €



GUARNERI DEL GESÙ

Un rêve de violoniste

Vente aux enchères :

Mardi 16 décembre 2025 - 15h

7 rond-point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris

Contact :

Thomas Loiseaux
+33 (0)1 42 99 16 55
tloiseaux@artcurial.com
www.artcurial.com

ARTCURIAL



VISION SYMBOLISTE

Une collection parisienne

Vente aux enchères :

Mardi 10 février 2026 - 14h30

7 rond-point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris

Contact :

Matthieu Fournier
+33 (0)1 42 99 20 26
mfournier@artcurial.com
www.artcurial.com

ARTCURIAL

William BOUGUEREAU
(La Rochelle, 1825-1905)
Étude pour la Première discorde
présentée au Salon de 1841
Crayon noir et estompe sur papier crème
marouflé sur toile
De nombreuses identités et adresses de
modèles posant pour l'artiste
au crayon dans les fonds
203 x 151 cm
(Déchirure restaurée)
Sans cadre

Provenance :
Resté dans la descendance
de l'artiste jusqu'à nos jours

Estimation : 20 000 - 30 000 €



Vente en préparation DESSINS ANCIENS & DU XIX^e SIÈCLE

Clôture du catalogue :

Début février

Vente aux enchères :

Mars 2026

7 rond-point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris

Contact :

Matthieu Fournier
+33 (0)1 42 99 20 26
mfournier@artcurial.com
www.artcurial.com

ARTS DES XX^e & XXI^e SIÈCLES

Directrice du pôle,
Vice-présidente :
Isaure de Viel Castel

Art Contemporain Africain
Spécialiste :
Margot Denis-Lutard, 16 44

Art-Déco / Design
Directrice :
Sabrina Dolla, 16 40

Spécialiste :
Edouard Liron, 20 37
Administratrice senior :
Anne-Claire Drauge, 20 42
Administratrice :
Domitilla Giordano
Expert :
Justine Despretz
Consultants :
Design Italien :
Design Scandinave :
Aldric Speer

Bandes Dessinées
Expert : Éric Leroy
Administrateur junior :
Alexandre Dalle

Estampes & Multiples
Directrice : Karine Castagna
Administrateur - catalogueur :
Florent Sinnah, 16 54
Administrateur junior :
Alexandre Dalle

Impressionniste & Moderne
Directeur : Bruno Jaubert
Spécialiste :
Florent Wanecq
Catalogueurs
Recherche et certificat :
Jessica Cavalero,
Louise Eber
Administratrice - catalogueur :
Élodie Landais, 20 84
Administratrice junior :
Alexandra Michel

Photographie
Catalogueur :
Sara Bekhedda, 20 25

Post-War & Contemporain
Directeur : Hugues Sébilleau
Spécialiste : Sophie Cariguel
Catalogueurs
Recherche et certificat :
Jessica Cavalero
Louise Eber
Catalogueur :
Sara Bekhedda
Administratrice :
Beatrice Fantuzzi, 20 34

Urban Art
Directeur : Arnaud Oliveux
Administrateur - catalogueur :
Florent Sinnah, 16 54
Administrateur junior :
Alexandre Dalle

**Expositions culturelles
& ventes privées**
Chef de projet :
Vanessa Favre, 16 13

ARTS CLASSIQUES

**Archéologie
& Arts d'Orient**
Spécialiste :
Lamia İçame, 20 75
Administratrice senior :
Solène Carré
Expert Art de l'Islam :
Romain Pingannaud

Art d'Asie
Expert :
Qinghua Yin
Administratrice :
Shenyang Chen, 20 32

Livres & Manuscrits
Directeur :
Frédéric Harnisch, 16 49
Administratrice :
Émeline Duprat, 16 58

**Maîtres anciens
& du XIX^e siècle :
Tableaux, dessins,
sculptures, cadres anciens
et de collection**
Vice-président :
Matthieu Fournier, 20 26
Catalogueur :
Blanche Llaurens
Spécialiste :
Matthias Ambroselli
Administratrice senior :
Margaux Amiot, 20 07
Administratrice :
Léa Pailler, 20 07

Mobilier & Objets d'Art
Directeur :
Filippo Passadore
Clerc assistant :
Barthélémy Kaniuk
Administratrice :
Charlotte Norton, 20 68
Expert céramiques :
Cyrille Froissart
Experts orfèvrerie :
S.A.S. Déchaut-Stetten
& associés,
Marie de Noblet
Thierry de la Chaise :
Senior advisor - Spécialiste
senior orfèvrerie
06 75 02 62 94

Orientalisme
Directeur :
Olivier Berman, 20 67
Spécialiste junior :
Florence Conan, 16 15

**Souvenirs Historiques
& Armes Anciennes**
Expert armes :
Arnaud de Gouvion Saint-Cyr
Contact :
Maxence Miglioretti, 20 02

**Numismatique /
Philatélie /
Objets de curiosités
& Histoire naturelle**
Expert numismatique :
Cabinet Bourgey
Contact :
Juliette Leroy-Prost, 17 10

ARTCURIAL MOTORCARS

Automobiles de Collection
Président :
Matthieu Lamoure
Vice-président :
Pierre Novikoff
Spécialiste senior :
Antoine Mahé, 20 62
Responsable des relations
clients Motorcars :
Anne-Claire Mandine, 20 73
Responsable des opérations
et de l'administration :
Sandra Fournet
+33 (0)1 58 56 38 14
Administrateur junior :
Jeremy Carvalho
Consultant :
Frédéric Stoesser
motorcars@artcurial.com

**Automobilia
Aéronautique, Marine**
Président :
Matthieu Lamoure
Responsable :
Sophie Peyrache, 20 41

LUXE & ART DE VIVRE

Horlogerie de Collection
Directeur :
Romain Marsot
Expert : Geoffroy Ader
Administratrice junior :
Charlotte Christien, 16 51

Joaillerie
Directrice : Valérie Goyer
Spécialiste junior :
Antoinette Rousseau
Catalogueur :
Pauline Hodée
Administratrice junior :
Janelle Beau, 20 52

Mode & Accessoires de luxe
Catalogueur :
Victoire Debreil
Administratrice :
Emilie Martin,
+33 1 58 56 38 12

Stylomania
Contact :
Juliette Leroy-Prost, 17 10

Vins fins & Spiritueux
Expert :
Laurie Matheson
Spécialiste :
Marie Calzada, 20 24
Administratrice senior :
Solène Carré
Consultant : Luc Dabadie
vins@artcurial.com

INVENTAIRES & COLLECTIONS

Vice-président :
Stéphane Aubert
Chargés d'inventaires,
Commissaires-priseurs :
Juliette Leroy-Prost, 17 10
Maxence Miglioretti, 20 02
Elisa Borsik, 20 18
Administrateurs :
Thomas Loiseaux, 16 55
Charline Monjanel, 20 33
Consultante : Catherine Heim
Directrice des partenariats :
Marine de Miollis

COMMISSAIRES- PRISEURS HABILITÉS

Stéphane Aubert
Elisa Borsik
Francis Briest
Matthieu Fournier
Juliette Leroy-Prost
Anne-Claire Mandine
Maxence Miglioretti
Arnaud Oliveux
Hervé Poulain
Florent Wanecq

FRANCE

Cannes - Alpes-Maritimes
Représentante :
Éléonore Dauzet
edauzet@artcurial.com
+33 (0)6 65 26 03 39

Montpellier
Geneviève Salasc de Cambiaire
+33 (0)6 09 78 31 45
gsalasc@artcurial.com

Région Aquitaine
Directrice : Julie Valade
jvalade@artcurial.com

Région Rhône-Alpes
Représentant : François David
+33 (0)6 95 48 92 75
fdavid@artcurial.com

Strasbourg
Frédéric Gasser
+33 (0)6 88 26 97 09
fgasser@artcurial.com

Artcurial Toulouse
Jean-Louis Vedovato
Commissaire-priseur :
Jean-Louis Vedovato
Clerc principal :
Valérie Vedovato
8, rue Fermat - 31000 Toulouse
+33 (0)5 62 88 65 66
v.vedovato@artcurial-
toulouse.com

ARTCURIAL

7, rond-point des Champs-Élysées Marcel Dassault 75008 Paris
T. +33 (0)1 42 99 20 20
F. +33 (0)1 42 99 20 21
contact@artcurial.com
www.artcurial.com

SAS au capital de 1 797 000 €
Agrément n° 2001-005

Tous les emails des collaborateurs d'Artcurial s'écrivent comme suit :
initiale(s) du prénom et nom @artcurial.com, par exemple :
Anne-Laure Guérin: alguerin@artcurial.com

Les numéros de téléphone des collaborateurs d'Artcurial se composent comme suit :
+33 1 42 99 xx xx. Dans le cas contraire, les numéros sont mentionnés en entier.

INTERNATIONAL

International senior advisor :
Martin Guesnet, 20 31

Allemagne

Directrice : Miriam Krohne
Assistante : Caroline Weber
Galeriestrasse 2b
80539 Munich
+49 89 1891 3987

Belgique

Directrice :
Vinciane de Traux
Fine Art Business Developer:
Simon van Oostende
Office Manager -
Partnerships & Events:
Magali Giunta
5, avenue Franklin Roosevelt
1050 Bruxelles
+32 2 644 98 44

Chine

Consultante : Jiayi Li
798 Art District,
No 4 Jiuxianqiao Lu
Chaoyang District
Beijing 100015
+86 137 01 37 58 11
lijiaiyi7@gmail.com

Italie

Directrice : Emilie Volka
Assistante :
Eleonora Ballista
Corso Venezia, 22
20121 Milano
+39 02 49 76 36 49

Artcurial Maroc

Directeur : Olivier Berman
Directrice administrative:
Soraya Abid
Administratrices junior:
Lamyae Belghiti
Widad Outmghart
Résidence Asmar -
Avenue Mohammed VI
Rue El Adarissa - Hivernage
40020 Marrakech
+212 524 20 78 20

Artcurial Monaco

Directrice : Olga de Marzio
Assistante administrative :
Joëlle Iseli
Monte-Carlo Palace
3/9 boulevard des Moulins
98000 Monaco
+377 97 77 51 99

ARTCURIAL BEURRET BAILLY WIDMER

Bâle

Schwarzwaldallee 171
4058 Bâle
+41 61 312 32 00
info@bbw-auktionen.com

Saint-Gall

Unterstrasse 11
9001 Saint-Gall
+41 71 227 68 68
info@galeriewidmer.com

Zurich

Kirchgasse 33
8001 Zurich
+41 43 343 90 33
info@bbw-auktionen.com

COMITÉ EXÉCUTIF

Nicolas Orlowski
Matthieu Lamoure
Joséphine Dubois
Stéphane Aubert
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert
Isaure de Viel Castel

ASSOCIÉS

Directeurs associés :

Stéphane Aubert
Olivier Berman
Sabrina Dolla
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert
Matthieu Lamoure
Arnaud Oliveux
Hugues Sébilleau
Julie Valade

Conseiller scientifique et culturel :

Serge Lemoine

Commissaire-priseur, Co-fondateur

Francis Briest

GROUPE ARTCURIAL SA

Président directeur général :

Nicolas Orlowski

Directrice générale adjointe :

Joséphine Dubois

Président d'honneur :

Hervé Poulain

Conseil d'administration :

Francis Briest
Olivier Costa de Beauregard
Natacha Dassault
Thierry Dassault
Carole Fiquémont
Marie-Hélène Habert
Nicolas Orlowski
Hervé Poulain

JOHN TAYLOR

Président directeur général :

Nicolas Orlowski

John Taylor Corporate,
Europa Résidence,
Place des Moulins,
98000 Monaco
contact@john-taylor.com
www.john-taylor.fr

ARQANA

Artcurial Deauville
32, avenue Hocquart de Turtot
14800 Deauville
+33 (0)2 31 81 81 00
info@arqana.com
www.arqana.com

ADMINISTRATION ET GESTION

Directrice générale adjointe,

administration et finances :
Joséphine Dubois
Assistante : Emmanuelle Roncola

Responsable service

juridique clients :
Léonor Augier

Ordres d'achat, enchères par téléphone

Directrice :
Kristina Vrzests, 20 51
Adjointe de la Directrice :
Marie Auvard
Administratrice :
Maëlle Touminet
Administrateur junior :
Théo-Paul Boulanger
bids@artcurial.com

Comptabilité des ventes

Responsable :
Nathalie Higuieret
Comptable des ventes confirmée :
Audrey Couturier
Comptables :
Chloé Catherine
Mathilde Desforges
Jessica Sellahannadi
Yugyeong Shon
20 71 ou 17 00
Gestionnaire de dossier :
Melanie Joly

Transport et douane

Responsable :
Marine Viet, 16 57
Adjointe :
Marine Renault, 17 01
Assistances spécialisées :
Lou Dupont,
Inès Tekirdaglioglu
shipping@artcurial.com

Logistique

et gestion des stocks

Directeur : Éric Pourchot
Responsables de stock :
Lionel Lavergne
Joël Lavolette
Vincent Mauriol
Lal Sellahanadi
Adjoint : Clovis Cano
Coordinatrices logistique:
Victoire de Latour
Magasiniers :
Denis Chevallier
Adrien da Costa
Isaac Dalle
Floriane Joffre
Brayan Monteiro
Jason Tilot

Marketing

Directrice :
Lorraine Calemard, 20 87
Chefs de projet :
Domitilla Corti, 01 42 25 64 38
Ariane Gilain, 16 52
Daphné Perret, 16 23
Responsable Studio Graphique:
Aline Meier, 20 88
Graphiste :
Rose de La Chapelle, 20 10
Graphiste junior :
Romane Marliot, 01 42 25 93 83

Responsable CRM :
Alexandra Cosson
Chargée CRM :
Géraldine de Mortemart, 20 43
Analyste CRM junior :
Colombine Santarelli

Relations Extérieures

Directrice :
Anne-Laure Guérin, 20 86
Attachée de presse :
Deborah Bensaid, 20 76
Community Manager :
Maria Franco Baqueiro, 20 82

Comptabilité générale

Responsable :
Sandra Margueritat Lefevre
Comptables :
Romane Herson
Jodie Hoang
Arméli Itoua
Aïcha Manet
Assistante de gestion :
Solène Sapience

Responsable administrative des ressources humaines :

Isabelle Chênais, 20 27
Assistante :
Amandine Le Monnier 20 79

Bureau d'accueil

Responsable accueil,
Clerc Live et PV : Denis Le Rue
Mizlie Bellevue
Théa Fayolle
Marie Peyroche

Services généraux

Responsable : Denis Le Rue

Service photographique des catalogues

Fanny Adler
Stéphanie Toussaint

Régisseur :

Mehdi Bouchekout

CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHAT AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

ARTCURIAL SAS

Artcurial SAS est un opérateur de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques régie par les articles L 321-4 et suivant du Code de commerce. En cette qualité Artcurial SAS agit comme mandataire du vendeur qui contracte avec l'acquéreur. Les rapports entre Artcurial SAS et l'acquéreur sont soumis aux présentes conditions générales d'achat qui pourront être amendées par des avis écrits ou oraux avant la vente et qui seront mentionnés au procès-verbal de vente.

En tant qu'opérateur de ventes volontaires, ARTCURIAL SAS est assujéti aux obligations listées aux articles L.561-2 14° et suivants du Code Monétaire et Financier relatifs à la lutte contre le blanchiment d'argent et le financement du terrorisme.

I. LE BIEN MIS EN VENTE

a) Les acquéreurs potentiels sont invités à examiner les biens pouvant les intéresser avant la vente aux enchères, et notamment pendant les expositions. Artcurial SAS se tient à la disposition des acquéreurs potentiels pour leur fournir des rapports sur l'état des lots.

b) Les descriptions des lots résultant du catalogue, des rapports, des étiquettes et des indications ou annonces verbales ne sont que l'expression par Artcurial SAS de sa perception du lot, mais ne sauraient constituer la preuve d'un fait.

c) Les indications données par Artcurial SAS sur l'existence d'une restauration, d'un accident ou d'un incident affectant le lot, sont exprimées pour faciliter son inspection par l'acquéreur potentiel et restent soumises à son appréciation personnelle ou à celle de son expert. L'absence d'indication d'une restauration d'un accident ou d'un incident dans le catalogue, les rapports, les étiquettes ou verbalement, n'implique nullement qu'un bien soit exempt de tout défaut présent, passé ou réparé. Inversement la mention de quelques défauts n'implique pas l'absence de tout autres défauts.

d) Les estimations sont fournies à titre purement indicatif et elles ne peuvent être considérées comme impliquant la certitude que le bien sera vendu au prix estimé ou même à l'intérieur de la fourchette d'estimations. Les estimations ne sauraient constituer une quelconque garantie. Les estimations peuvent être fournies en plusieurs monnaies; les conversions peuvent à cette occasion être arrondies différemment des arrondissements légaux.

e) Les biens d'occasion (tout ce qui n'est pas neuf) ne bénéficient pas de la garantie légale de conformité conformément à l'article L 217-2 du Code de la consommation.

2. LA VENTE

a) En vue d'une bonne organisation des ventes, les acquéreurs potentiels sont invités à se faire connaître auprès d'Artcurial SAS, avant la vente, afin de permettre l'enregistrement de leurs données personnelles. Artcurial SAS se réserve le droit de demander à tout acquéreur potentiel de justifier de son identité ainsi que de ses références bancaires et d'effectuer un dépôt. Artcurial SAS se réserve d'interdire l'accès à la salle de vente de tout acquéreur potentiel pour justes motifs. Une enchère est acceptée au regard des informations transmises par l'enchérisseur avant la vente. En conséquence, aucune modification du nom de l'adjudicataire ne pourra intervenir après la vente.

b) Toute personne qui se porte enchérisseur s'engage à régler personnellement et immédiatement le prix d'adjudication augmenté des frais à la charge de l'acquéreur et de tous impôts ou taxes qui pourraient être exigibles. Tout enchérisseur est censé agir pour son propre compte sauf dénonciation préalable de sa qualité de mandataire pour le compte d'un tiers, acceptée par Artcurial SAS.

c) Le mode normal pour enchérir consiste à être présent dans la salle de vente. Toutefois Artcurial SAS pourra accepter gracieusement de recevoir des enchères par téléphone d'un acquéreur potentiel qui se sera manifesté avant la vente. Artcurial SAS ne pourra engager sa responsabilité notamment si la liaison téléphonique n'est pas établie, est établie tardivement, ou en cas d'erreur ou d'omissions relatives à la réception des enchères par téléphone. À toutes fins utiles, Artcurial SAS se réserve le droit d'enregistrer les communications téléphoniques durant la vente. Les enregistrements seront conservés jusqu'au règlement du prix, sauf contestation.

d) Artcurial SAS pourra accepter gracieusement d'exécuter des ordres d'enchérir qui lui auront été transmis avant la vente, pour lesquels elle se réserve le droit de demander un dépôt de garantie et qu'elle aura acceptés. Si le lot n'est pas adjugé à cet enchérisseur, le dépôt de garantie sera renvoyé sous 72h.

Si Artcurial SAS reçoit plusieurs ordres pour des montants d'enchères identiques, c'est l'ordre le plus ancien qui sera préféré. Artcurial SAS ne pourra engager sa responsabilité notamment en cas d'erreur ou d'omission d'exécution de l'ordre écrit.

e) Dans l'hypothèse où un prix de réserve aurait été stipulé par le vendeur, Artcurial SAS se réserve le droit de porter des enchères pour le compte du vendeur jusqu'à ce que le prix de réserve soit atteint. En revanche le vendeur n'est pas autorisé à porter lui-même des enchères directement ou par le biais d'un mandataire. Le prix de réserve ne pourra pas dépasser l'estimation basse figurant dans le catalogue ou modifié publiquement avant la vente.

f) Artcurial SAS dirigera la vente de façon discrétionnaire, en veillant à la liberté des enchères et à l'égalité entre l'ensemble des enchérisseurs, tout en respectant les usages établis. Artcurial SAS se réserve de refuser toute enchère, d'organiser les enchères de la façon la plus appropriée, de déplacer certains lots lors de la vente, de retirer tout lot de la vente, de réunir ou de séparer des lots. En cas de contestation Artcurial SAS se réserve de désigner l'adjudicataire, de poursuivre la vente ou de l'annuler, ou encore de remettre le lot en vente.

g) Sous réserve de la décision de la personne dirigeant la vente pour Artcurial SAS, l'adjudicataire sera la personne qui aura porté l'enchère la plus élevée pourvu qu'elle soit égale ou supérieure au prix de réserve, éventuellement stipulé.

Le coup de marteau matérialisera la fin des enchères et le prononcé du mot «adjugé» ou tout autre équivalent entraînera la formation du contrat de vente entre le vendeur et le dernier enchérisseur retenu. L'adjudicataire ne pourra obtenir la livraison du lot qu'après règlement de l'intégralité du prix. en cas de remise d'un chèque ordinaire, seul l'encaissement du chèque vaudra règlement. Artcurial SAS se réserve le droit de ne délivrer le lot qu'après encaissement du chèque. Le lot non adjugé pourra être vendu après la vente dans les conditions de la loi sous réserve que son prix soit d'au moins 1.500 euros.

h) Pour faciliter les calculs des acquéreurs potentiels, Artcurial SAS pourra être conduit à utiliser à titre indicatif un système de conversion de devises. Néanmoins les enchères ne pourront être portées en devises, et les erreurs de conversion ne pourront engager la responsabilité de Artcurial SAS.

3. L'EXÉCUTION DE LA VENTE

a) En sus du prix de l'adjudication, l'adjudicataire (acheteur) devra acquitter par lot et par tranche dégressive les commissions et taxes suivantes:

1) Lots en provenance de l'UE:

- De 1 à 850 000 euros:
27 % + TVA au taux en vigueur.
- De 850 001 à 6 000 000 euros:
21 % + TVA au taux en vigueur.
- Au-delà de 6 000 001 euros:
14,5 % + TVA au taux en vigueur.

2) Lots en provenance hors UE:

(indiqués par un O):
Euvres d'art, antiquités et biens de collection:
L'adjudication sera portée hors taxe. A cette adjudication sera ajoutée une TVA au taux réduit de 5,5% qui pourra être rétrocédée à l'adjudicataire sur présentation d'un justificatif d'exportation hors UE ou à l'adjudicataire UE justifiant d'un numéro de TVA intracommunautaire et d'un document prouvant la livraison dans son état membre. Les commissions et taxes indiquées au paragraphe 1) ci-dessus demeurent identiques.

3) Lots en provenance hors UE (indiqués par un O)
Bijoux et Montres, Vins et Spiritueux, Multiples:
Aux commissions et taxes indiquées au paragraphe 1) ci-dessus, il conviendra d'ajouter des frais liés à l'importation correspondant à 20% du prix d'adjudication.

4) Des frais additionnels seront facturés aux adjudicataires ayant enchéri en ligne par le biais de plateformes Internet autres qu'ARTCURIAL LIVE.

5) La TVA sur commissions et les frais liés à l'importation pourront être rétrocédés à l'adjudicataire sur présentation des justificatifs d'exportation hors UE. L'adjudicataire UE justifiant d'un n° de TVA Intracommunautaire et d'un document prouvant la livraison dans son état membre pourra obtenir le remboursement de la TVA sur commissions.

Le paiement du lot aura lieu au comptant, pour l'intégralité du prix, des frais et taxes, même en cas de nécessité d'obtention d'une licence d'exportation. L'adjudicataire pourra s'acquitter par les moyens suivants:

- En espèces : jusqu'à 1 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants français et les personnes agissant pour le compte d'une entreprise, 15 000 euros frais et taxe compris pour les ressortissants étrangers sur présentation de leurs papiers d'identité ;
- Par chèque bancaire tiré sur une banque française sur présentation d'une pièce d'identité et, pour toute personne morale, d'un extrait KBis daté de moins de 3 mois (les chèques tirés sur une banque étrangère ne sont pas acceptés);
- Par virement bancaire;
- Par carte de crédit: VISA, MASTERCARD ou AMEX (en cas de règlement par carte American Express, une commission supplémentaire de 1,85 % correspondant aux frais d'encaissement sera perçue).

6) La répartition entre prix d'adjudication et commissions peut-être modifiée par convention particulière entre le vendeur et Artcurial sans conséquence pour l'adjudicataire.

b) Artcurial SAS sera autorisé à reproduire sur le procès-verbal de vente et sur le bordereau d'adjudication les renseignements qu'aura fournis l'adjudicataire avant la vente. Toute fausse indication engagera la responsabilité de l'adjudicataire. Dans l'hypothèse où l'adjudicataire ne se sera pas fait enregistrer avant la vente, il devra communiquer les renseignements nécessaires dès l'adjudication du lot prononcée. Toute personne s'étant fait enregistrer auprès de Artcurial SAS dispose d'un droit d'accès et de rectification aux données nominatives fournies à Artcurial SAS dans les conditions de la Loi du 6 juillet 1978.

c) Il appartiendra à l'adjudicataire de faire assurer le lot dès l'adjudication. Il ne pourra recourir contre Artcurial SAS, dans l'hypothèse où par suite du vol, de la perte ou de la dégradation de son lot, après l'adjudication, l'indemnisation qu'il recevra de l'assureur de Artcurial SAS serait avérée insuffisante.

d) Le lot ne sera délivré à l'acquéreur qu'après paiement intégral du prix, des frais et des taxes. En cas de règlement par chèque, le lot ne sera délivré qu'après encaissement définitif du chèque, soit 8 jours ouvrables à compter du dépôt du chèque. À compter du lundi suivant le 90^e jour après la vente, le lot acheté réglé ou non réglé restant dans l'entrepôt, fera l'objet d'une facturation de 50€ HT par semaine et par lot, toute semaine commencée étant due dans son intégralité au titre des frais d'entreposage et d'assurance. À défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien est remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, la vente est résolue de plein droit, sans préjudice de dommages intérêts dus par l'adjudicataire défaillant. En outre, Artcurial SAS se réserve de réclamer à l'adjudicataire défaillant, à son choix:

- Des intérêts au taux légal majoré de cinq points,
- Le remboursement des coûts supplémentaires engendrés par sa défaillance,
- Le paiement de la différence entre le prix d'adjudication initial et le prix d'adjudication sur folle enchère s'il est inférieur, ainsi que les coûts générés par les nouvelles enchères.

Artcurial SAS se réserve également de procéder à toute compensation avec des sommes dues à l'adjudicataire défaillant. Artcurial SAS se réserve d'exclure de ses ventes futures, tout adjudicataire qui aura été défaillant ou qui n'aura pas respecté les présentes conditions générales d'achat.

e) Sous réserve de dispositions spécifiques à la présente vente, les achats qui n'auront pas été retirés dans les sept jours de la vente (samedi, dimanche et jours fériés compris), pourront être transportés dans un lieu de conservation aux frais de l'adjudicataire défaillant qui devra régler le coût correspondant pour pouvoir retirer le lot, en sus du prix, des frais et des taxes.

f) L'acquéreur pourra se faire délivrer à sa demande un certificat de vente qui lui sera facturé la somme de 60 euros TTC.

4. LES INCIDENTS DE LA VENTE

En cas de contestation Artcurial SAS se réserve de désigner l'adjudicataire, de poursuivre la vente ou de l'annuler, ou encore de remettre le lot en vente.

a) Dans l'hypothèse où deux personnes auront porté des enchères identiques par la voix, le geste, ou par téléphone et réclament en même temps le bénéfice de l'adjudication après le coup de marteau, le bien sera immédiatement remis en vente au prix proposé par les derniers enchérisseurs, et tout le public présent pourra porter de nouvelles enchères.

b) Pour faciliter la présentation des biens lors de ventes, Artcurial SAS pourra utiliser des moyens vidéo. En cas d'erreur de manipulation pouvant conduire pendant la vente à présenter un bien différent de celui sur lequel les enchères sont portées, Artcurial SAS ne pourra engager sa responsabilité, et sera seul juge de la nécessité de recommencer les enchères.

5. PRÉEMPTION DE L'ÉTAT FRANÇAIS

L'état français dispose d'un droit de préemption des œuvres vendues conformément aux textes en vigueur. L'exercice de ce droit intervient immédiatement après le coup de marteau, le représentant de l'état manifestant alors la volonté de ce dernier de se substituer au dernier enchérisseur, et devant confirmer la préemption dans les 15 jours. Artcurial SAS ne pourra être tenu pour responsable des conditions de la préemption par l'état français.

6. PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE – REPRODUCTION DES ŒUVRES

Artcurial SAS est propriétaire du droit de reproduction de son catalogue. Toute reproduction de celui-ci est interdite et constitue une contrefaçon à son préjudice. En outre Artcurial SAS dispose d'une dérogation lui permettant de reproduire dans son catalogue les œuvres mises en vente, alors même que le droit de reproduction ne serait pas tombé dans le domaine public. Toute reproduction du catalogue de Artcurial SAS peut donc constituer une reproduction illicite d'une œuvre exposant son auteur à des poursuites en contrefaçon par le titulaire des droits sur l'œuvre. La vente d'une œuvre n'emporte pas au profit de son propriétaire le droit de reproduction et de présentation de l'œuvre.

7. BIENS SOUMIS À UNE Législation PARTICULIÈRE

La réglementation internationale du 3 mars 1973, dite Convention de Washington a pour effet la protection de specimens et d'espèces dits menacés d'extinction. Les termes de son application diffèrent d'un pays à l'autre. Il appartient à tout acheteur de vérifier, avant d'enchérir, la législation appliquée dans son pays à ce sujet. Tout lot contenant un élément en ivoire, en palissandre...quelle que soit sa date d'exécution ou son certificat d'origine, ne pourra être importé aux Etats-Unis, au regard de la législation qui y est appliquée. Il est indiqué par un (▲).

8. RETRAIT DES LOTS

L'acquéreur sera lui-même chargé de faire assurer ses acquisitions, et Artcurial SAS décline toute responsabilité quant aux dommages que l'objet pourrait encourir, et ceci dès l'adjudication prononcée. Toutes les formalités et transports restent à la charge exclusive de l'acquéreur.

9. INDÉPENDANCE DES DISPOSITIONS

Les dispositions des présentes conditions générales d'achat sont indépendantes les unes des autres. La nullité de quelque disposition ne saurait entraîner l'inapplicabilité des autres.

10. COMPÉTENCES LÉGISLATIVE ET JURIDICTIONNELLE

Conformément à la loi, il est précisé que toutes les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des prises et des ventes volontaires et judiciaires de meuble aux enchères publiques se prescrivent par cinq ans à compter de l'adjudication ou de la prise. La loi française seule régit les présentes conditions générales d'achat. Toute contestation relative à leur existence, leur validité, leur opposabilité à tout enchérisseur et acquéreur, et à leur exécution sera tranchée par le tribunal judiciaire compétent du ressort de Paris (France). Le Conseil des Ventes Volontaires, 19 avenue de l'Opéra - 75001 Paris peut recevoir des réclamations en ligne (www.conseildesventes.fr, rubrique « Réclamations en ligne »).

PROTECTION DES BIENS CULTURELS

Artcurial SAS participe à la protection des biens culturels et met tout en œuvre, dans la mesure de ses moyens, pour s'assurer de la provenance des lots mis en vente dans ce catalogue.

CONDITIONS OF PURCHASE IN VOLUNTARY AUCTION SALES

ARTCURIAL

Artcurial SAS is an operator of voluntary auction sales regulated by the law articles L321-4 and following of the Code de Commerce. In such capacity Artcurial SAS acts as the agent of the seller who contracts with the buyer. The relationships between Artcurial SAS and the buyer are subject to the present general conditions of purchase which can be modified by saleroom notices or oral indications before the sale, which will be recorded in the official sale record.

As a voluntary auction sales operator, ARTCURIAL SAS is subject to the obligations listed in articles L.561-2 14° and seq. of the French Monetary and Financial Code relating to the Anti Money Laundering regulation.

I. GOODS FOR AUCTION

a) The prospective buyers are invited to examine any goods in which they may be interested, before the auction takes place, and notably during the exhibitions. Artcurial SAS is at disposal of the prospective buyers to provide them with reports about the conditions of lots.

b) Description of the lots resulting from the catalogue, the reports, the labels and the verbal statements or announcements are only the expression by Artcurial SAS of their perception of the lot, but cannot constitute the proof of a fact.

c) The statements by made Artcurial SAS about any restoration, mishap or harm arisen concerning the lot are only made to facilitate the inspection thereof by the prospective buyer and remain subject to his own or to his expert's appreciation. The absence of statements Artcurial SAS by relating to a restoration, mishap or harm, whether made in the catalogue, condition reports, on labels or orally, does not imply that the item is exempt from any current, past or repaired defect. Inversely, the indication of any defect whatsoever does not imply the absence of any other defects.

d) Estimates are provided for guidance only and cannot be considered as implying the certainty that the item will be sold for the estimated price or even within the bracket of estimates. Estimates cannot constitute any warranty assurance whatsoever. The estimations can be provided in several currencies; the conversions may, in this case or, be rounded off differently than the legal rounding

e) Second-hand goods (anything that is not new) do not benefit from the legal guarantee of conformity in accordance with article L 217-2 of the Consumer Code.

2. THE SALE

a) In order to assure the proper organization of the sales, prospective buyers are invited to make themselves known to Artcurial SAS before the sale, so as to have their personal identity data recorded. Artcurial SAS reserves the right to ask any prospective buyer to justify his identity as well as his bank references and to request a deposit. Artcurial SAS reserves the right to refuse admission to the auction sales premises to any prospective buyer for legitimate reasons. A bid is accepted on the basis of the information provided by the bidder prior to the sale. Consequently, the name of the winning bidder cannot be changed after the sale.

b) Any person who is a bidder undertakes to pay personally and immediately the hammer price increased by the costs to be born by the buyer and any and all taxes or fees/expenses which could be due. Any bidder is deemed acting on his own behalf except when prior notification, accepted by Artcurial SAS, is given that he acts as an agent on behalf of a third party.

c) The usual way to bid consists in attending the sale on the premises. However, Artcurial SAS may graciously accept to receive some bids by telephone from a prospective buyer who has expressed such a request before the sale. Artcurial SAS will bear no liability / responsibility whatsoever, notably if the telephone contact is not made, or if it is made too late, or in case of mistakes or omissions relating to the reception of the telephone. For variety of purposes, Artcurial SAS reserves its right to record all the telephone communications during the auction. Such records shall be kept until the complete payment of the auction price, except claims.

d) Artcurial SAS may accept to execute orders to bid which will have been submitted before the sale and by Artcurial SAS which have been deemed acceptable. Artcurial SAS is entitled to request a deposit which will be refunded within 48 hours after the sale if the lot is not sold to this buyer. Should Artcurial SAS receive several instructions to bid for the same amounts, it is the instruction to bid first received which will be given preference. Artcurial SAS will bear no liability/responsibility in case of mistakes or omission of performance of the written order.

e) In the event where a reserve price has been stipulated by the seller, Artcurial SAS reserves the right to bid on behalf of the seller until the reserve price is reached. The seller will not be admitted to bid himself directly or through an agent. The reserve price may not be higher than the low estimate for the lot printed in or publicly modified before the sale.

f) Artcurial SAS will conduct auction sales at their discretion, ensuring freedom auction and equality among all bidders, in accordance with established practices. Artcurial SAS reserves the right to refuse any bid, to organise the bidding in such manner as may be the most appropriate, to move some lots in the course of the sale, to withdraw any lot in the course of the sale, to combine or to divide some lots in the course of the sale. In case of challenge or dispute, Artcurial SAS reserves the right to designate the successful bidder, to continue the bidding or to cancel it, or to put the lot back up for bidding.

g) Subject to the decision of the person conducting the bidding for Artcurial SAS, the successful bidder will be the bidder would have made the highest bid provided the final bid is equal to or higher than the reserve price if such a reserve price has been stipulated.

The hammer stroke will mark the acceptance of the highest bid and the pronouncing of the word "adjugé" or any equivalent will amount to the conclusion of the purchase contract between the seller and the last bidder taken in consideration. No lot will be delivered to the buyer until full payment has been made. In case of payment by an ordinary draft/check, payment will be deemed made only when the check will have been cashed. The lot not auctioned may be sold after the sale in accordance with the law, provided that its price is at least 1,500 euros.

h) So as to facilitate the price calculation for prospective buyers, a currency converter may be operated by Artcurial SAS as guidance. Nevertheless, the bidding cannot be made in foreign currency and Artcurial SAS will not be liable for errors of conversion.

3. THE PERFORMANCE OF THE SALE

a) In addition of the lot's hammer price, the buyer must pay the different stages of following costs and fees/taxes:

1) Lots from the EU:

- From 1 to 850,000 euros: 27 % + current VAT.
- From 850,001 to 6,000,000 euros: 21 % + current VAT.
- Over 6,000,001 euros: 14,5 % + current VAT.

2) Lots from outside the EU: (identified by an O):

Works of art, Antiques and Collectors' items
The hammer price will be VAT excluded to which should be added 5.5% VAT. Upon request, this VAT will be refunded to the purchaser on presentation of written proof of exportation outside the EU or to the EU purchaser who will submit his intracommunity VAT number and a proof of shipment of his purchase to his EU country home address. Commissions and taxes indicated in section 3.1) remain the same.

3) Lots from outside the EU (identified by an O):

Jewelry and Watches, Wines and Spirits, Multiples
In addition to the commissions and taxes specified in paragraph 1) above, an additional import VAT will be charged (20% of the hammer price).

4) Additional fees will be charged to bidders who bid online via Internet platforms other than ARTCURIAL LIVE.

5) VAT on commissions and importation expenses can be retroceded to the purchaser on presentation of written proof of exportation outside the EU.

An EU purchaser who will submit their intracommunity VAT number and a proof of shipment of their purchase to their EU country home address will be refunded of VAT on buyer's premium. The payment of the lot will be made cash, for the whole of the price, costs and taxes, even when an export licence is required. The purchaser will be authorized to pay by the following means:

- In cash: up to 1 000 euros, costs and taxes included, for French citizens and people acting on behalf of a company, up to 15 000 euros, costs and taxes included, for foreign citizens on presentation of their identity papers;
- By cheque drawn on a French bank on presentation of identity papers and for any company, a KBis dated less than 3 months (cheques drawn on a foreign bank are not accepted);
- By bank transfer;
- By credit card: VISA, MASTERCARD or AMEX (in case of payment by AMEX, a 1,85% additional commission corresponding to cashing costs will be collected).

6) The distribution between the lot's hammer price and cost and fees can be modified by particular agreement between the seller and Artcurial SAS without consequence for the buyer.

b) Artcurial SAS will be authorized to reproduce in the official sale record and on the bid summary the information that the buyer will have provided before the sale. The buyer will be responsible for any false information given. Should the buyer have neglected to give his personal information before the sale, he will have to give the necessary information as soon as the sale of the lot has taken place. Any person having been recorded by Artcurial SAS has a right of access and of rectification to the nominative data provided to Artcurial SAS pursuant to the provisions of Law of the 6 July 1978.

c) The lot must to be insured by the buyer immediately after the purchase. The buyer will have no recourse against Artcurial SAS, in the event where, due to a theft, a loss or a deterioration of his lot after the purchase, the compensation he will receive from the insurer of Artcurial SAS would prove insufficient.

d) The lot will be delivered to the buyer only after the entire payment of the price, costs and taxes. If payment is made by cheque, the lot will be delivered after cashing, eight working days after the cheque deposit. If the buyer has not settled his invoice yet or has not collected his purchase, a fee of 50€+VAT per lot, per week (each week is due in full) covering the costs of insurance and storage will be charged to the buyer, starting on the first Monday following the 90th day after the sale. Should the buyer fail to pay the amount due, and after notice to pay has been given by Artcurial SAS to the buyer without success, at the seller's request, the lot is re-offered for sale, under the French procedure known as "procédure de folle enchère". If the seller does not make this request within three months from the date of the sale, the sale will be automatically cancelled, without prejudice to any damages owed by the defaulting buyer. In addition, Artcurial SAS reserves the right to claim against the defaulting buyer, at their option:

- interest at the legal rate increased by five points,
- the reimbursement of additional costs generated by the buyer's default,
- the payment of the difference between the initial hammer price and the price of sale after "procédure de folle enchère" if it is inferior as well as the costs generated by the new auction.

Artcurial SAS also reserves the right to set off any amount Artcurial SAS may owe the defaulting buyer with the amounts to be paid by the defaulting buyer. Artcurial SAS reserves the right to exclude from any future auction, any bidder who has been a defaulting buyer or who has not fulfilled these general conditions of purchase.

e) With reservation regarding the specific provisions of this sale, for items purchased which are not collected within seven days from after the sale (Saturdays, Sundays and public holidays included), Artcurial SAS will be authorized to move them into a storage place at the defaulting buyer's expense, and to release them to same after payment of corresponding costs, in addition to the price, costs and taxes.

f) The buyer can obtain upon request a certificate of sale which will be invoiced € 60.

4. THE INCIDENTS OF THE SALE

In case of dispute, Artcurial SAS reserves the right to designate the successful bidder, to continue the sale or to cancel it or to put the lot up for sale.

a) In case two bidders have bidden vocally, by mean of gesture or by telephone for the same amount and both claim title to the lot, after the bidding the lot, will immediately be offered again for sale at the previous last bid, and all those attending will be entitled to bid again.

b) So as to facilitate the presentation of the items during the sales, Artcurial SAS will be able to use video technology. Should any error occur in operation of such, which may lead to show an item during the bidding which is not the one on which the bids have been made, Artcurial SAS shall bear no liability/responsibility whatsoever, and will have sole discretion to decide whether or not the bidding will take place again.

5. PRE-EMPTION OF THE FRENCH STATE

The French state is entitled to use a right of pre-emption on works of art, pursuant to the rules of law in force. The use of this right comes immediately after the hammer stroke, the representative of the French state expressing then the intention of the State to substitute for the last bidder, provided he confirms the pre-emption decision within fifteen days. Artcurial SAS will not bear any liability/responsibility for the conditions of the pre-emption by the French State.

6. INTELLECTUAL PROPERTY RIGHT - COPYRIGHT

The copyright in any and all parts of the catalogue is the property of Artcurial SAS. Any reproduction thereof is forbidden and will be considered as counterfeiting to their detriment. Furthermore, Artcurial SAS benefits from a legal exception allowing them to reproduce the lots for auction sale in their catalogue, even though the copyright protection on an item has not lapsed. Any reproduction of Artcurial SAS catalogue may therefore constitute an illegal reproduction of a work which may lead its perpetrator to be prosecuted for counterfeiting by the holder of copyright on the work. The sale of a work of art does not transfer to its buyer any reproduction or representation rights thereof.

7. ITEMS FALLING WITHIN THE SCOPE OF SPECIFIC RULES

The International regulation dated March 3rd 1973, protects endangered species and specimen. Each country has its own lawmaking about it. Any potential buyer must check before bidding, if he is entitled to import this lot within his country of residence. Any lot which includes one element in ivory, rosewood..cannot be imported in the United States as its legislation bans its trade whatever its dating may be. It is indicated by a (▲).

8. REMOVAL OF PURCHASES

The buyer has to insure its purchase, and Artcurial SAS assumes no liability for any damage items which may occur after the sale. All transportation arrangements are the sole responsibility of the buyer.

9. SEVERABILITY

The clauses of these general conditions of purchase are independant from each other. Should a clause whatsoever be found null and void, the others shall remain valid and applicable.

10. LAW AND JURISDICTION

In accordance with the law, it is added that all actions in public liability instituted on the occasion of valuation and of voluntary and court-ordered auction sales are barred at the end of five years from the hammer price or valuation.

These Conditions of purchase are governed by French law exclusively. Any dispute relating to their existence, their validity and their binding effect on any bidder or buyer shall be submitted to the exclusive jurisdiction of the Courts of France. The Conseil des Ventes Volontaires, 19 avenue de l'Opéra - 75001 Paris can receive online claims (www.conseildesventes.fr, section "Online claims").

PROTECTION OF CULTURAL PROPERTY

Artcurial SAS applies a policy to prevent the sale of looted or stolen cultural property.

ORDRE D'ACHAT

ABSENTEE BID FORM

Maitres anciens et du XIX^e siècle
Tableaux & Sculptures
Vente n°6261
Mardi 25 novembre 2025 - 16h
Paris - 7, rond-point des Champs-Élysées Marcel Dassault

- *Ordre d'achat / Absentee bid*
- *Ligne téléphonique / Telephone*
(Pour tout lot dont l'estimation est supérieure à 500 euros
For lots estimated from € 500 onwards)

Téléphone pendant la vente / Phone at the time of the sale:

Nom / Name : _____

Prénom / First name : _____

Société / Company : _____

Adresse / Address : _____

Téléphone / Phone : _____

Fax : _____

Email : _____

Merci de bien vouloir joindre à ce formulaire une copie de votre pièce d'identité (passeport ou carte nationale d'identité), si vous enchérissez pour le compte d'une société, merci de joindre un extrait KBIS de moins de 3 mois.

*Could you please provide a copy of your id or passport?
If you bid on behalf of a company, could you please provide an act of incorporation?*

Après avoir pris connaissance des conditions de vente décrites dans le catalogue, je déclare les accepter et vous prie d'acquérir pour mon compte personnel aux limites indiquées en euros, les lots que j'ai désignés ci-dessous.
(les limites ne comprenant pas les frais légaux).

I have read the conditions of sale printed in this catalogue and agree to abide by them. I grant your permission to purchase on my behalf the following items within the limits indicated in euros. (These limits do not include buyer's premium and taxes).

[illegible]

Les ordres d'achat et les demandes d'enchères téléphoniques doivent impérativement nous parvenir au moins 24 heures avant la vente. Le service d'enchères téléphoniques est proposé pour les lots dont l'estimation basse est supérieure à 500€.

To allow time for processing, absentee bids and requests for telephone bidding should be received at least 24 hours before the sale begins. Telephone bidding is a service provided by Artcurial for lots with a low estimate above 500€.

Date et signature obligatoire / Required dated signature

À renvoyer / Please mail to:

Artcurial SAS
7 rond-point des Champs-Élysées Marcel Dassault - 75008 Paris
Fax: +33 (0)1 42 99 20 60
bids@artcurial.com

ARTCURIAL



(Détail) Lot n°68, Andrea Bardi, *Hercule terrassant le lion de Némée*

MAÎTRES ANCIENS & DU XIX^e SIÈCLE

Mardi 25 novembre 2025 - 16h
artcurial.com



ARTCURIAL